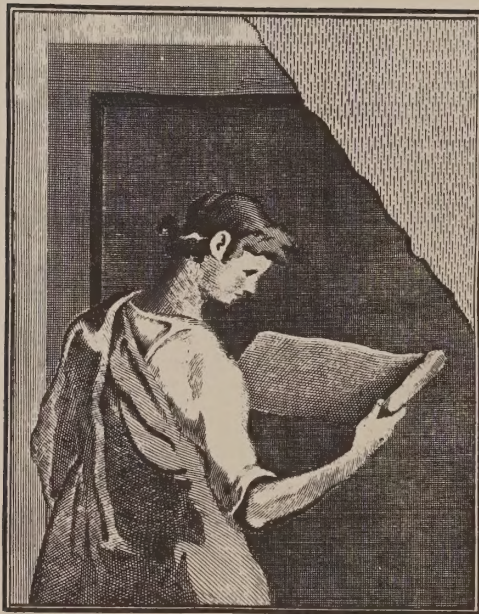


IPEK

1927





THE GETTY CENTER LIBRARY

·IPEK·

JAHRGANG 1927

·IPEK·

JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

ANNUAIRE D'ART
PRÉHISTORIQUE
ET ETHNOGRAPHIQUE

ANNUAL REVIEW OF
PREHISTORIC AND
ETHNOGRAPHICAL ART

ANNUARIO D'ARTE
PREISTORICA E
ETNOGRAFICA

ANUARIO DE ARTE
PREHISTÓRICO Y
ETNOGRÁFICO



HERAUSGEBER
HERBERT KÜHN

UNTER MITWIRKUNG VON

HENRI BREUIL-PARIS · JOYCE-LONDON · RAFAEL KARSTEN-HELSINGFORS
WALTER LEHMANN-BERLIN · ERLAND NORDENSKIÖLD-GÖTEBORG
HUGO OBERMAIER-MADRID · RIVET-PARIS

KLINKHARDT & BIERMANN
VERLAG IN LEIPZIG

1927

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1927 by Klinkhardt & Biermann
Printed in Germany

Alle Mitteilungen, die sich auf die Redaktion der Zeitschrift beziehen, sind zu richten an Privatdozent Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Pour tous renseignements concernant la rédaction de l'Annuaire s'adresser à le Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

All communications having reference to the editing of the periodical are to be addressed to Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Dirigir toda comunicación que se refiera a la redacción de la revista, a Dr. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Tutte le comunicazioni che si riferiscono alla parte redazionali della rivista, sono da dirigere a: dott. HERBERT KÜHN, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5.

Abonnementsbestellungen nehmen alle Buchhandlungen entgegen.

On s'abonne chez tous les librairies.

For subscriptions address to all the bookdealers.

Para subscripciones sírvase dirigirse an todas les librerías.

Per abbonamenti rivolgersi a tutte le librerie.

Preis des Abonnements jährlich für den geh. Band 36.— Mk, für den geb. 42.— Mk.

Prix d'Abonnements: 36 M., relié 42 M. = 225 Fr., relié 265 Fr.

Price of Subscription 36 M., = 36 Shill. = 9 Dollars, bound 42 M. = 42 Shill. = 10 Dollars.

GENERALVERTRETUNGEN

Paris: Librairie générale et internationale G. FICKER, VI, Rue de Savoie 4—6
Société du livre d'art ancien et moderne, 4—6 Rue de Savoie.

London: A. ZWEMMER, WC 2, 78 Charing Cross-Road.

New York: E. WEYHE, 794 Lexington Ave.

Barcelona: Libreria nacional y extranjera, Rambla de Cataluña 72.

Milano: SPERLING & KUPFER, 4, Piazza S. Stefano 10.

Haarlem: J. H. DE BOIS, Königsweg 68.

Stockholm: E. FRITZE, Fredsgatan 2.

Prag: ANDRÉ'sche Buchh., Na přikopě 969.

Warschau: GEBETHNER & WOLFF, Zgoda 12.

GESELLSCHAFT FÜR PRÄHISTORISCHE UND ETHNOGRAPHISCHE KUNST

Im Anschluß an das IPEK, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst, hat sich eine Gesellschaft gegründet, deren Zweck die Pflege der prähistorischen und ethnographischen Kunst ist. Das Organ der Gesellschaft ist das IPEK, das den Mitgliedern gegen Erstattung des Jahresbeitrages gratis broschiert geliefert wird. Einbanddecken können nachgeliefert werden. Der Mitgliedsbeitrag beträgt 28 Mark jährlich. Beitrittserklärungen sind zu richten an den Vorsitzenden der Gesellschaft Dr. Herbert Kühn, Köln-Rodenkirchen, Hombergstraße 5. Zahlungen werden erbeten auf das Postscheckkonto der Gesellschaft für prähistorische und ethnographische Kunst „Ipek“, Köln, Zweigniederlassung Leipzig, Konto Nr. 56353 Leipzig.

INHALTSVERZEICHNIS
TABLE DES MATIÈRES
TABLE OF CONTENTS
INDICE INDICE

PRÄHISTORISCHE KUNST. — ART PRÉHISTORIQUE.
 PREHISTORIC ART. — ARTE PREHISTÓRICO. —
 ARTE PREISTORICA.

I. HALBBAND.

HUGO OBERMAIER und JOSEF FRAUNHOLZ, Der skulptierte Ren- geweihstab aus der mittleren Klausenhöhle bei Essing (Niederbayern)	I
A. LESLIE ARMSTRONG, Notes on four examples of palaeolithic art from Creswell Caves, Derbyshire	10
HERBERT KÜHN, Alter und Bedeutung der nordafrikanischen Fels- zeichnungen	13

II. HALBBAND.

HENRI MARTIN-Paris, Manifestations artistiques solutréennes dans la Vallée du Roc (Charente).	113
N. MAKARENKO-Kiew, Sculpture de la civilisation Trypillienne en Ukraine	119
RAFFAELLO BATTAGLIA-Trieste, Le statue neolitiche di Malta e l'ingrassamento muliebre presso i mediterranei	131
ARTHUR NORDÉN-Stockholm, Neue Ergebnisse der schwedischen Felsbildforschung	161

ETHNOGRAPHISCHE KUNST. — ART ETHNOGRA-
 PHIQUE. — ETHNOGRAPHICAL ART. — ARTE ETNO-
 GRÁFICO. — ARTE ETNOGRAFICA. —

I. HALBBAND.

RICHARD KARUTZ, Von Wesentlichem in der afrikanischen Kunst .	31
GEORGE GRANT MACCURDY, The octopus in the ancient art of Chiriqui	42
ERNST VATTER-Frankfurt a. M., Historienmalerei und heraldische Bilderschrift der nordamerikanischen Präriestämme	46

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
II. HALBBAND.	
HEINRICH UBBELOHDE-DOERING-Marburg, Tonplastik aus Nazca	167
C. G. SEIGMAN-London, The Dubu and Steeple Houses of the Central District of British New Guinea	177

MITTEILUNGEN. — COMMUNICATIONS. — COMUNI- CACIONES. — COMUNICACIONI.

I. HALBBAND.	
EIN WORT ZU ADOLF BASTIAN'S 100. TODESTAGE (21. Juni 1926) . . .	82
DIE FELSMALEREIEN DER „CUEVA DEL CIVIL“	91
BEEINFLUSSUNG FRANKO-KANTABRISCHER UND OSTSPANISCHER KUNST DES PALÄOLITHIKUMS	94
NEOLITHISCHE FUNDE IN CHINA	95
EINE NIEDERÖSTERREICHISCHE URNENZEICHNUNG	96
WALTER BREMER †.	98
ERNST GROSSE †.	98
GRÜNDUNG EINER GESELLSCHAFT FÜR PRÄHISTORISCHE UND ETH- NOGRAPHISCHE KUNST	98

II. HALBBAND.	
DIE MAGDALÉNIEN-SKULPTUR VON OBERKASSEL	193
EINE NEUE AURIGNACIEN-STATUETTE	194
NEUFUNDE EISZEITLICHER MALEREIEN BEI ROCAMADOUR (LOT) . . .	194
A NEW CAVE WITH WALL PAINTINGS, FAUZAN	194
NEUE FELSBILDER DER ÖSTLICHEN SAHARA	195
FELSMALEREIEN IN DER MITTLEREN SAHARA	195
DIE FUNDE DER EXPEDITION FROBENIUS	196
GLOZEL	197
DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MITTELEUROPA UND CHINA IM NEO- LITHIKUM UND IN DER BRONZEZEIT	198
PRÄHISTORISCHE JAPANISCHE ZEICHNUNGEN	199
ZUM PROBLEM DER SKYTHENKUNST	199
ZUM HAKENKREUZ	201
EIN ALTMEXIKANISCHES TEMPELMODELL	203
NEUE ZEITSCHRIFTEN	204

BESPRECHUNGEN. — COMPTES-RENDUS. — RE- VIEWS. — CRÍTICAS. — CRITICHE.

I. HALBBAND.	
JOHANNES BUMÜLLER, Leitfaden der Vorgeschichte Europas (HANS GUMMEL)	99
NILS ÅBERG, Förhistorisk nordisk ornamentik (HANS GUMMEL)	101
HUBERT SCHMIDT, Prähistorisches aus Ostasien (HERBERT KÜHN)	102

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
N. NIKLASSON, Studien über die Walternienburg-Bernburger Kultur (HERBERT KÜHN)	103
BOLKO v. RICHTHOFEN, Die ältere Bronzezeit in Schlesien (JACOB FRIESEN). .	104
ALEXANDER SCHARFF, Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte (G. ROEDER)	105
WILHELM WORRINGER, Ägyptische Kunst (G. ROEDER).	107
FESTSCHRIFT zur Feier des 25jährigen Bestehens der Frankfurter Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (HERBERT KÜHN)	110
J. A. LOEBER, Das Batiken (ERNST SCHEYER)	111

II. HALBBAND.

ECKART V. SYDOW, Primitive Kunst und Psychoanalyse (HERBERT KÜHN). . . .	206
H. BREUIL, Les origines de l'art (J. DETTMAR)	207
H. BREUIL, Les origines de l'art decoratif (J. DETTMAR)	208
HANNA RYDH, Grottmänniskornas Årtusenden (HANS GUMMEL)	209
G.-H. LUQUET, La narration graphique dans l'art primitif (J. DETTMAR)	209
SPROCKHOFF, Die Kulturen der jüngeren Steinzeit in der Mark Brandenburg (WALTER MATTHES).	210
PEQUART et LE ROUZIC, Corpus des Signes gravés des Monuments mégalithiques du Morbihan (HERBERT KÜHN)	213
FERDINAND FETTICH, Das Kunstgewerbe der Avarenzeit in Ungarn (J. DETTMAR)	213
HAMBRUCH, Ozeanische Rindenstoffe (ERNST SCHEYER)	216
FRIEDRICH SCHULTZE-MAIZIER, Die Osterinsel (CARL LINFERT)	216
G.-H. LUQUET, L'art Néo-Calédonien (HERBERT KÜHN)	218
HEINRICH DOERING, Altperuanische Gefäßmalereien (HERBERT KÜHN)	218

UMSCHAU. — REVUE. — LOOKING ROUND.

NEUERSCHEINUNGEN. — PUBLICATIONS NOUVELLES. — NEW PUBLICATIONS.

PRÄHISTORISCHE KUNST—ART PRÉHISTORIQUE—PREHISTORIC ART—ARTE PREHISTÓRICO— ARTE PREISTORICA

DER SKULPTIERTE RENGEWIEHSTAB AUS DER MITTLEREN KLAUSENHÖHLE BEI ESSING (NIEDERBAYERN)

Von HUGO OBERMAIER und JOSEF FRAUNHOLZ

Mit 6 Abbildungen auf Tafel 1—2 und im Text

Die im jurassischen Felsenkalk eingeschlossenen Klausenhöhlen liegen unmittelbar bei Neu-Essing, unfern Kelheim (Regierungsbezirk Niederbayern), am rechten Ufer der Altmühl, welche sich annähernd 8 km abwärts in die Donau ergießt. Sie umfassen drei größere Höhlenräume, die sich etagenmäßig übereinander aufbauen (Abb. 1); zu unterst öffnet sich die als Keller verwertete „Untere Klaus“, welche vor geraumer Zeit größtenteils ausgeleert wurde, darüber lagert die wenig tiefe „Klausennische“, mit prächtigem Jungacheuléen¹⁾. 43 m über dem Flußspiegel befindet sich die „Mittlere Klaus“ und 7 m höher die „Obere Klaus“²⁾. Die letztere lieferte Moustérien, älteres Solutréen, sowie unteres und oberes Magdalénien; unter den Funden hebt sich besonders eine Mammutgravierung auf Elfenbein ab, welcher wir eine Studie in dieser Zeitschrift widmeten³⁾.

Als nicht minder reich erwies sich die von uns in den Sommern 1912 und 1913 untersuchte „Mittlere Klaus“. Durch zwei niedere, nordöstlich orientierte Eingänge (Abb. 2) zugänglich, ist sie im Mittel 15 m tief und 20 m breit; da ihre mittlere Höhe vor der Grabung kaum 2 m betrug und viele Stellen noch niedriger waren, war das Höhleninnere trotz zweier nach der „Oberen Klaus“ führender Schlote ziemlich dunkel. Auch die Wände dieser Grotte sind durch eine Anzahl teils flacherer, teils tieferer Nischen gegliedert und boten dadurch den diluvialen Besiedlern die Möglichkeit, sich bis zu einem gewissen Grade in Sondergruppen bequem zu machen.

Die paläolithische Ausbeute verteilte sich über eine Anzahl von Kulturstufen.

¹⁾ H. Obermaier und P. Wernert, Paläolithbeiträge aus Nordbayern. „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien.“ Bd. XLIV. Wien 1914, S. 44—62.

²⁾ Älterer Fundbericht: Institut de Paléontologie Humaine. Travaux de l'année 1913. III. H. Obermaier, Fouilles en Bavière. „L'Anthropologie.“ Bd. XXV. Paris 1914, S. 254—262. — Vgl. auch F. Birkner, Die eiszeitliche Besiedlung des Schulerloches und des unteren Altmühltals. „Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften.“ Mathematisch-physikalische Klasse. Bd. XXVIII. München 1916, Abhandlung 5.

³⁾ H. Obermaier und J. Fraunholz, Eine Mammutdarstellung aus Süddeutschland. „Ipek“ (Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst), 1926, Erster Halbband, S. 29—32.

Der unterste, stark mit Steintrümmern durchsetzte Lehm barg eine geringe Anzahl von Acheuléentypen; die in der Folgezeit angesiedelten Moustérienleute hinterließen ein reiches Steininventar von roher Gestalt, da ihnen ein nur schwer zu behandelnder Quarzitsilex zur Verfügung stand. Zur Solutréenzeit wurde die Grotte bloß vorübergehend besucht, wie einige Bruchstücke von ziemlich gut gearbeiteten Lorbeerblattspitzen erweisen. Hingegen wurde sie wohl damals zur letzten Ruhestätte eines der Troglodyten dieser Stufe ausersehen, denn eine im Moustérien eingebettete Grabanlage dürfte, weil zweifellos älter als das Magdalénien, am ehesten dem Solutréen zuzuteilen sein. Reges Leben herrschte neuerdings am Platze während des Magdalénien, das sowohl in seiner älteren, als auch in der jüngeren, harpunenführenden Stufe vertreten ist. Leider ließen sich die beiden letzteren nur in seltenen Fällen stratigraphisch genau voneinander

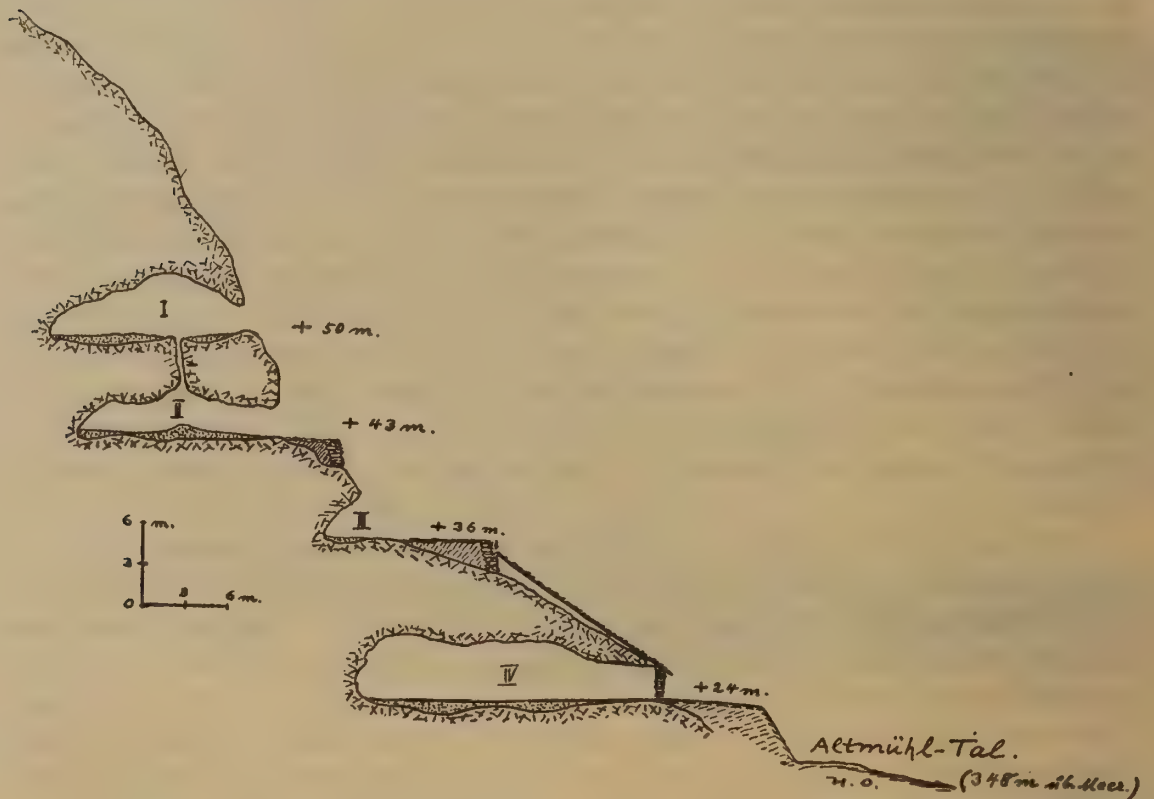


Abb. 3. Aufriß der Klausenhöhlen bei Neu-Essing (Niederbayern).

I = Obere Klause; II = Mittlere Klause; III = Klausennische; IV = Untere Klause.

trennen: die Funde waren für gewöhnlich buntgemischt und überdies noch mit ziemlicher Häufigkeit mit aufgewühltem Moustérienmaterial vermengt.

Dies galt auch für die Nische *b*, von welcher wir in dieser Studie ausschließlich zu sprechen haben und die sich, 7 m hinter dem linken Höhleneingange, längs der linken Grottenwand an zweiter Stelle ausbuchtet (Abb. 3). Es handelt sich um eine niedere Einsackung von 5,5 m größter Länge und 4 m größter Tiefe. In ihrer Mitte hatte J. Fraunholz bereits in früheren Jahren eine Probegrabung vorgenommen, ihre endgültige Untersuchung und Leerung erfolgte im Jahre 1913.

Die Oberfläche bildete junger Schutt, mit neolithischen Einschlüssen (Schicht *a* des anstehenden Schichtenauftrisses, Abb. 4). Ihre Mächtigkeit betrug etwa 15 cm.

Darunter lagerte eine im Mittel 25—30 cm starke Schichte graubraunen, lockeren Lehms (*b*). Sie enthielt Magdalénien, im Vordergrund Material aus der jüngeren Hälfte dieser Stufe, jedoch auch solches aus deren älterem Abschnitt. In ziemlicher Menge traten Elfenbeinbruchstücke auf, ferner flache Kalksteinplatten mit sehr glatter, einheitlicher Oberfläche („Lithographie-Kalkstein“), welche vielfach Kratz- und Strichspuren tragen. Auf einer derselben ließ sich der vorzüglich gezeichnete Kopf und Hals eines Wildpferdes entziffern, welche in derart feinen Strichen graviert sind, daß ihre Kenntnisnahme den Gebrauch einer Lupe erheischt. Wir haben das Stück bereits anderwärts zur Abbildung gebracht¹⁾. Das Glanzstück der Funde bildete jedoch ein „Kommandostab“ aus Renhorn, welcher im nachstehenden eingehend besprochen werden soll und nahe an der rechten Seitenwand der Nische eingebettet war (* der Abb. 4).

Die Tiefenstraten bildete ein etwas festerer, rotbrauner Lehm, von 60—70 cm durchschnittlicher Stärke (Schichten *c* und *e* des Auftrisses); sie waren so ziemlich allenthalben mit archäologischen Streufunden durchsetzt. Annähernd in ihrer Mitte schaltete sich eine dünne, graubraune Strate ein (Schicht *d*), von lettigzäher Beschaffenheit. Sie war zu unbedeutend, als daß man sie als wirkliche „Kulturschicht“ bezeichnen könnte, barg aber in verhältnismäßig größerer Menge paläolithische Residuen, und zwar sowohl solche des jüngeren, als auch einige Typen des älteren Paläolithikums.

In der Mitte der Ausbuchtung wölbt sich ein ziemlich großer Felsbuckel auf, welcher die Besiedlung der Stätte sehr ungünstig beeinflußte, insofern der eigentliche Hintergrund der Nische auf ein niederes, unbequemes Loch beschränkt blieb. Damit hängt vielleicht zusammen, daß man in dem Hohlraume keine Feuerstätten anlegte; wenigstens fanden wir keine Belege zugunsten dieser Annahme. Die Fauna war durchwegs glazial und hauptsächlich durch das Ren charakterisiert.

Die sogenannten Kommandostäbe, wovon aus der „Mittleren Klause“ ein vollständiges und selten schönes Exemplar vorliegt, sind eine der merkwürdigsten Erscheinungen des Horninventars des Jungpaläolithikums. Sie sind aus einer Rentier- oder Hirschgeweihstange hergestellt, welche unten, nächst der Geweihrose (dem „Rosenstock“) abgeschnitten erscheint; oben sind die Stangen vor Beginn ihrer Verbreiterung zur Schaufel, bzw. ihrer Verästelung in Seitensprossen, geköpft und enden, soweit die seltenen ungebrochenen Exemplare erkennen lassen, in einem abgeschrägten oder abgerundeten Stumpfe. In der unteren Hälfte ist, zumeist an der verbreiterten Ansatzstelle des größtenteils abgetrennten seitlichen Augensprosses, ein rundes oder ovales Loch angebracht,

¹⁾ In „L'Anthropologie“ (Paris), Bd. XXV, 1914, S. 259, Figur 25, und bei: M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte (Berlin); Stichwort: Mittel- und Süddeutschland (A; Paläolithikum).

doch sind, speziell aus dem Endmagdalénien, auch Fälle bekannt, in denen der Stangenkörper drei bis vier, ja selbst sieben Durchbohrungen aufzuweisen vermag. In Nordspanien bestehen diese Stäbe der großen Mehrheit nach aus den bloßen Augensprossen gut entwickelter Hirschgeweihe, mit nur einer einzigen Durchlochung am dicksten Ende¹⁾.

Diese durchbohrten Geweihstücke treten bereits im mittleren Aurignacien auf (Abri Blanchard, bei Sergeac, Dordogne), sind im Solutréen sehr selten (Lacave-Grotte, Lot; Badegoule, Dordogne) und werden dafür im Magdalénien um so häufiger. Sie finden sich in Menge in Frankreich, und fehlen keineswegs in Nordspanien, Belgien (Trou Magrite bei Pont-à-Lesse; Goyet bei Namur) und

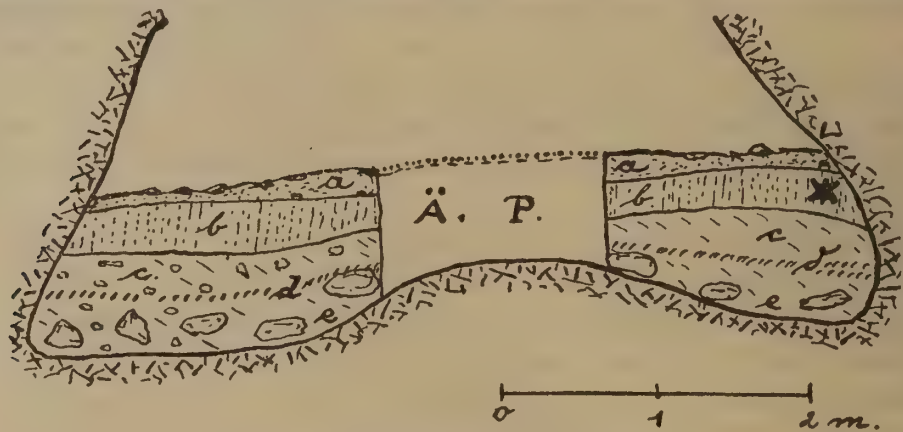


Abb. 4. Schichtenaufriß der Nische b.

a = Junger Schutt; b = Magdalénien mit Kommandostab (*)
c und e = Lehm mit seltenen Streufunden; d = Etwas fundreichere Misch-Strate
Ä. P. = Ältere Probegrabung von J. Fraunholz.

England (Gough's Cave in den Mendipsbergen). Die Schweizer Höhlen bei Schaffhausen (Keßlerloch und Schweizersbild) lieferten desgleichen einschlägige Funde, ebenso Süddeutschland (Munzingen in Baden; Schussenried in Württemberg; Klausenhöhlen bei Essing in Bayern). Aus Österreich sei der Kommandostab aus der Gudenushöhle (Kremstal) namhaft gemacht, aus der Tschechoslowakei jene aus Předmost und der Pekárnahöhle in Mähren, aus Polen jener der Maszycka-Höhle. Von Mézine (Ukraine) kennt man ein formverwandtes Gebilde aus Mammutelfenbein und ein echter Lochstab, aus Rengeweih, wurde endlich von G. von Merhart aus der Diluvialstation am Fuße der Afontova Gora, bei Krasnojarsk in Sibirien, gemeldet.

Die ältesten Kommandostabtypen sind schlicht und unverziert, im Magdalénien erscheinen sie hingegen häufig künstlerisch bearbeitet und speziell mit Schnitzereien oder Gravierungen mannigfachster Art geziert. An ihre Bestimmung und Bedeutung knüpfen sich zahlreiche Mutmaßungen: man hat sie als Keulen, Speer- oder Pfeilstrecker, Korbflechtergeräte, Instrumente zum Geschmeidigmachen von Lederriemen, Zeltpflöcke, Halfterstücke, Schleudergriffe, Gewandfibeln und ähnliches interpretiert.

¹⁾ Siehe H. Obermaier, *El Hombre Fósil*, 2. Aufl. Madrid 1925, Abbildungen 71, 73, 74, 82.



Fig. 2. Der Doppel-Eingang der mittleren Klause



Fig. 3. Mittlere Klause. — b = Fundnische des skulptierten Kommandostabes

Es liegt in der Tat nahe, anzunehmen, daß wenigstens die massiven, einfachen Urtypen praktischen Zwecken dienten. L. Pfeiffer hat darauf hingewiesen, daß die heutigen Eskimos, welchen nur ausgelaugtes, trockenes Treibholz zur Verfügung steht, ähnliche Werkzeuge benützen, um damit den Pfeilschaft gerade zu strecken; der Korbflechter biegt damit die Flechtruten. An Halfterstücke kann nicht gedacht werden, da den Paläolithikern Tierzähmung unbekannt war; für Gewandfibeln waren diese Gebilde der Mehrheit nach doch zu schwer und plump und damit hinderlich. Daß man sich ihrer als Bodenpflocke bediente, um in ihrem Loche die Zeltriemen straffzuspannen, ist nicht von der Hand zu weisen, aber weniger wahrscheinlich, als ihre Verwertung zu Verschluß- und Verschnürungszwecken von Häuteballen und ähnlichem Nomadengepäck.

Was jedoch die durchbohrten Stäbe der Magdalénienzeit anlangt, so sind diese in ihrer Mehrzahl doch zu sorgsam bearbeitet und ausgestaltet, zu kunstvoll mit Bildern und Zeichen bedeckt, so daß es sich um etwas Wichtigeres handeln dürfte, als um bloße Gebrauchsgegenstände des Alltags. Man hat ihnen deshalb schon seit langem, nach dem Vorgange von E. Lartet, die Bedeutung besonderer Insignien (Würde- und Machtabzeichen von Häuptlingen oder religiösen Chefs) zugeschrieben und sie als „bâtons de commandement“, „Kommandostäbe“ in die Fachliteratur eingeführt. Nach Girod und Massénat würden sie rituelle Trommelschlägel verkörpern, welche bei religiösen Festen und Zeremonien in Benutzung genommen wurden. Noch mehr Anklang fand die von Bernardin bereits im Jahre 1876 geäußerte, und von S. Reinach, E. Cartailhac, J. Déchelette und anderen verfochtene Ansicht, daß unseren Stäben großenteils überhaupt eine magisch-religiöse Bedeutung, jene von echten Zauberstäben, zugekommen sein dürfte. Wenn man tatsächlich bedenkt, welch große Rolle gerade die Zauberstäbe im Leben der Primitiven aller Zeiten und aller Länder spielten und spielen, — im Dienste von Schutz-, Heil- oder Schadezauber, — so ist es durchaus logisch, ähnliches bereits a priori auch für unsere diluvialen Vorfahren vorauszusetzen, deren Psyche im ausgehenden Eiszeitalter schon sehr kompliziert gewesen sein muß. Auf Grund vielfacher Funde und vor allem der westeuropäischen Höhlendarstellungen kann es heute als erwiesen betrachtet werden, daß jene Jäger in der Tat magischen Praktiken in großem Umfange oblagen; wir erinnern an dieser Stelle nur an die Wiedergaben von symbolischer Verwundung oder Tötung (z. B. in der südfranzösischen Montespan-Höhle und in den ostspanischen Saltadoranischen) sowie an die Abbildungen rein imaginärer Spukgestalten (z. B. in der Höhle der „Trois Frères“, in Südfrankreich). Aus diesem Milieu die „Zauberstäbe“ auszuschalten, scheint uns unmöglich, und wir sind auch unsererseits der Überzeugung, daß ihre tatsächlichen fossilen Belege in den sog. „Kommandostäben“, mindestens der Magdalénienzeit, zu suchen sind.

Der Lochstab der „Mittleren Klause“ ist aus einer Rengeweihstange gefertigt, welche, unter voller Ausmessung der leichten Krümmung, 42 cm erreicht. Er kam in zwei Bruchstücken zutage, welche dem großen unteren Hauptteil von 25,5 cm Länge, und dem ungleich kürzeren oberen Endteil entsprechen.

Die Bruchflächen beider ließen sich nicht unmittelbar aneinander passen; es fehlt zwischen ihnen ein knapp 3 cm langes Zwischenstück, welches nicht aufgefunden wurde und sich, in Anbetracht des ganzen Reliefs der erhaltenen Teile, ohne Schwierigkeit ergänzen ließ, so daß das oben namhaft gemachte Gesamtmaß und unsere photographischen Wiedergaben (Abb. 5) als einwandfrei gelten können.

Der Stab ist an seiner ganzen Oberfläche vorzüglich geglättet und hat augenscheinlich eine teilweise künstliche Schwächung seines ehemaligen Umfanges erfahren. An der Vorderseite der unteren Hälfte blieb ein Teil der äußeren kompakten Hornmasse für die ebenda angebrachte seltsame Gesichtsskulptur ausgespart; die Rückseite der oberen Hälfte ist derart abgescheuert, daß ebenda die Rinde zum größten Teile entfernt ist und das spongiöse Gebilde des Geweihsinneren zutage tritt. Im großen und ganzen macht das Stück einen ziemlich stark abgenützten Eindruck, und dürfte viel und lang gehandhabt worden sein.

Von ziemlichem Interesse ist bereits die Spitze, d. h. das obere Ende unseres Stabes, da dieser Teil bei weitaus den meisten Funden zu fehlen pflegt. Sie wird durch einen verdickten, den Ansatz der Geweihschaufel andeutenden Knoten von unregelmäßig ovalem Querschnitt gebildet, dessen größter Umfang 7 cm beträgt. Gegen oben ist dieser Knoten quer abgeschrägt, so daß das spongiöse Innere sichtbar wird, und endet in einer seitlichen, flachbreiten Stumpfrundung. Erwähnung verdient noch, daß dieser Abschnitt zahlreiche, ziemlich tiefe Schnittspuren von Silexklingen aufweist, in Gestalt von langen, mehr oder weniger parallelen Strichlinien, anscheinend ohne irgendwelche dekorative Bedeutung.

Der eigentliche Stangenschaft ist leicht gekrümmt, ungenau rundoval und besitzt an der dünnsten Stelle einen Umfang von 5,5 cm, dem als Maximalmaß etwa 7,5 cm gegenüberstehen. Nach unten verbreitert sich die Stange etwas; ihr oberhalb des Rosenstocks abgetrenntes Ende läuft in eine gutgeglättete Rundung aus, an deren beiden Breitseiten sich eine künstliche leichte Abplattung erkennen läßt, welcher mehrere kurze, tiefe Einschnitte ein gewisses Relief verleihen. In ähnlicher, jedoch kräftigerer Weise ist auch der kurze, flache Stumpf des größtenteils unterdrückten Augensprosses doppelkeilförmig abgeschrägt und verziert, welcher sich in der Silhouette des Stabes in scharfer Kantung der Ecken abhebt.

Ungefähr in der Mitte dieser 5,5 cm breiten Basalpartie befindet sich eine annähernd runde Durchlochung, mit einem größten Durchmesser von 2,5 cm. Ihre Herstellung wurde seinerzeit von den beiden Breitseiten aus unabhängig in Angriff genommen, so daß das Innere der Durchbohrung leicht doppeltkonisch gerandet ist. Die äußere Umrahmung des Loches ist scharf. Ein an dieser Stelle im Verlaufe der Ausgrabung erfolgter Bruch ließ sich ohne jede Beeinträchtigung des Stückes ausbessern.

Besonderes Interesse bietet eine an der schmalen Vorderkante unseres Stabes in leichtschräger Orientierung angebrachte bildliche Wiedergabe, welche nach beiden Breitseiten übergreift und die wir nach der Originalzeichnung von H. Breuil in Abb. 6 abgerollt wiedergeben (vgl. auch Abb. 5 b). Sie setzt etwa 5 cm über

dem Lochgriffe ein und bedeckt, insgesamt 14 cm lang, die untere Hälfte der eigentlichen Geweihstange.

In erster Linie überrascht den Beschauer eine in Vorderansicht genommene, langschmale Gesichtsdarstellung, welche aus dem Horn erhöht, d. h. in Flachreliefform herausgearbeitet ist. Das breitrunde Tiermaul umrahmen zwei Wülste, die nach unten in lange regelrechte „Kinnbärte“ übergehen. Diese spitzen Bartfortsätze sind mit kräftigen Strichen graviert und teilen sich annähernd unter dem Munde, ohne jedoch streng symmetrisch zu sein. Die Behaarung der rechten Hälfte ist eine ungleich ausgiebigere, als jene der linken.

Ein desgleichen plastischer Nasenrücken, mit feiner Randstrichelung, verbindet das Maul mit der breiten, gewölbten Stirn, von der sich rechts und links, gleich Hörnern nach aufwärts gebogen, zwei weitere Wülste abzweigen. Tatsächlich dürfte es sich aber kaum um Gehörn, sondern um langspitze Ohren handeln. Zugunsten dieser Auffassung spricht, daß diese Gebilde augenscheinlich in kräftigen, abermals nur gravierten Haarbüscheln endigen. Der obere Stirnrand ist reichlich behaart, wie eine Reihe kurzer Striche andeutet.

Der Eiszeitkünstler unterließ es, dem Gesichte die Augen anzufügen, wie aus der intakten linken Gesichtshälfte erhellt, außer man wollte sich entschließen, das rechterhand dem Stirnwulste eingravierte roh rhomboide Zeichen als Sehorgan anzusprechen. Sein Platz wäre in diesem Falle keineswegs glücklich gewählt und es würde überraschen, daß eine ergänzende diesbezügliche Darstellung auf der Gegenseite unterblieb. Erwähnt sei noch, daß der rechte Stirnwulst an seinem unteren, äußeren Rande zwei alte Beschädigungen durch Hiebe aufweist.

Nicht leicht fällt es, eine Erklärung für die über dem plastischen Haupte in ziemlicher Menge angebrachten Gravierungen zu erbringen. Es sind flüchtig und schematisch gezeichnete Gebilde, welche man als Federn, Tierohren mit Haarpinseln, und ähnlichen vergänglichen Schmuckstand aufzufassen versucht ist. Da die unterste dieser Darstellungen in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Stirnhaare zu stehen und gewissermaßen aus ihm herauszuwachsen scheint, liegt die Annahme nahe, daß auch die übrigen, höher angebrachten Zeichnungen in Beziehung zum Hauptthema unseres Kommandostabes zu setzen sind und nicht bloß zusammenhangslose Kritzeleien wiedergeben. Dafür bürgt auch ihr Platz, insofern sie, genau wie die Gesichtsskulptur auf die Vorderkante des Geweihastes eingestellt, unwillkürlich den Eindruck machen, die natürliche Fortsetzung und gewollte Ergänzung der ersteren zu bilden.

Betrachtet man die Stabdarstellung in ihrer Gesamtheit, so tritt dem Beschauer ein Gebilde entgegen, dessen genauere Klassifikation sich als keineswegs einfach erweist. Es handelt sich, im Vordergrund, um ein plastisches, teils tierisches, teils menschliches Gesicht, dem ein gewisser „dämonischer Einschlag“ nicht abgesprochen werden kann, besonders wenn über dasselbe, bei künstlicher Beleuchtung, Licht und Schatten spielend gleiten. Bis zu einem bestimmten Grade „menschlich“ wirken der geteilte Kinnbart, der schmale Nasenrücken und die hohe, flache Stirn; der Rest trägt tierisches Gepräge, welches jedoch nicht gestattet, an eine bestimmte, zum Vorbilde genommene Spezies zu denken.

Es scheint daß dem Künstler Einzelheiten von Bison- und Steinbockköpfen vorschwebten, welche er willkürlich miteinander verquickte. Auf jeden Fall liegt keine positive Porträtwiedergabe, sondern ein rein imaginäres Produkt der Phantasie vor.

Derartige phantastische Gebilde sind in der paläolithischen Kunst keineswegs selten. Die bemalten Höhlen Westeuropas, besonders jene der kantabrischen Küstenzone, bergen eine ziemliche Anzahl sog. „anthropomorpher“, d. h. halb-menschlicher, halbtierischer Wesen, so beispielsweise Les Combarelles (Dordogne), Altamira und Hornos de la Peña (Provinz Santander) und San Román de Candamo (Provinz Asturias). Unter den Erzeugnissen der quartären Kleinkunst existieren ebenfalls einschlägige Darstellungen, welche H. Breuil kürzlich in der großen Monographie von Combarelles neuerdings diskutierte¹⁾. Auch hier erscheinen, in plastischer Ausgestaltung, rein phantastische Köpfe, so am unteren Ende der Wurfstange von Gourdan (Abb. 93 bei Breuil), und an einem Geweihstück der Grotte des Fées, unweit Marcamp (Abb. 95, ebenda). Rohe, affen- oder pferdeähnliche, bzw. überhaupt undefinierbare tierische Köpfe ruhen auf mehr oder wenig menschlichen Rumpfgravierungen von La Colombière, Mas d’Azil, Lourdes, Rocamadour, La Madeleine (Abb. 96—99, ebenda). Seit längerem bekannt sind die drei „Teufelchen“ vom Kommandostabe des Abri Mège, bei Teyjat: deutlich menschliche Beine tragen einen fellumhüllten Körper mit Gemsköpfen (Fig. 101, ebenda).

Einige Theoretiker vermuteten, daß hier verunglückte menschliche „Karrikaturen“ vorlägen, insofern es ihren im wesentlichen auf Tierbilder eingestellten Verfertigern aus Mangel an Übung nicht gelungen wäre, richtige, befriedigende Menschenwiedergaben zu schaffen. Dem widersprechen im Prinzip die ungleich älteren, zumeist hypernaturalistisch gehaltenen Aurignacienstatuetten, aber auch die anthropomorphen Schöpfungen der Magdalénienzeit verraten durch ihre mannigfachen Varianten, daß die Künstler die unverkennbare Absicht leitete, ganz bestimmte, ihnen konkret vorschwebende Gebilde zum Ausdruck zu bringen.

Für die Deutung dieser seltsamen Darstellungen liefert wiederum die vergleichende Ethnographie entscheidende Anhaltspunkte, denn im Leben und in der Kunst der heutigen Naturvölker existieren überraschende Parallelen, über welche wir alle wünschenswerte Klarheit besitzen. Zum Teile begegnen uns mehr oder minder tierische Verkleidungen, sei es zu rein praktischen Zwecken, wie Erleichterung der Jagd, oder sei es aus sozialen oder religiösen Motiven, wie für bestimmte Geheimbünde oder kultische Veranstaltungen. Besonders im letzteren Falle kommt den Gesichtsmasken und überhaupt der Kopfvermummung große Bedeutung zu, deren graphische Transskription stets mehr oder weniger Bilder vom Aussehen unserer diluvialen Darstellungen ergeben würde. Daneben erscheinen aber auch bei den Primitiven der Gegenwart, im Gefolge religiöser Ideen und Vorstellungen, reine Spuk- und Dämonengestalten, welche ursprüng-

¹⁾ L. Capitan, H. Breuil et D. Peyrony, *Les Combarelles aux Eyzies* (Dordogne). Paris 1924.

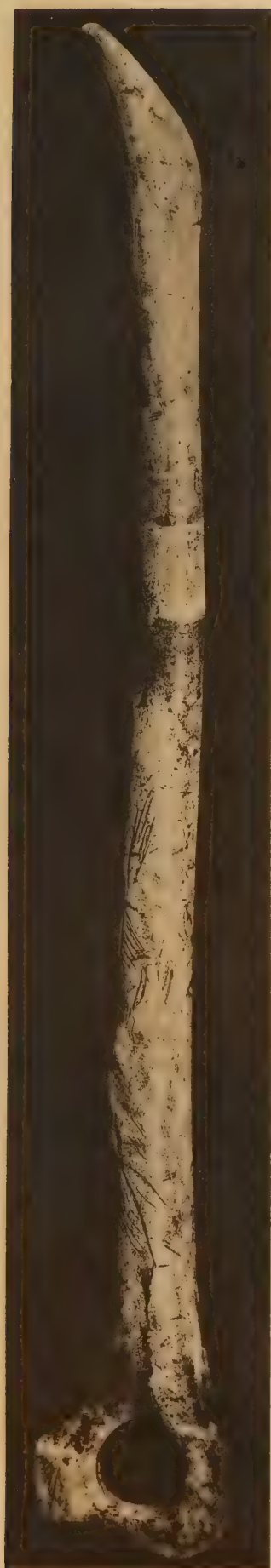


Fig. 5a.

Seitenansicht $\frac{1}{2}$ nat. Größe

Fig. 6.

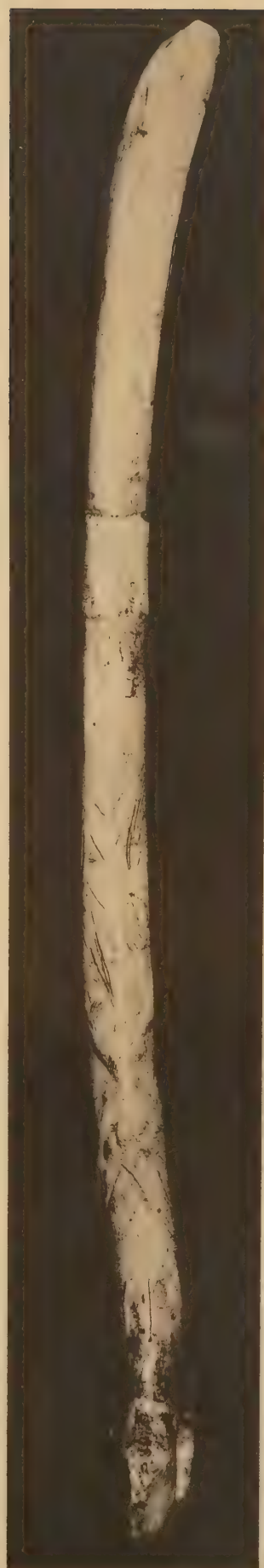
Die Darstellung des Stabes
in vollständiger Abrollung

Fig. 5b.

Vorderansicht

Der skulptierte Rengeweihstab der mittleren Klausenhöhle bei Essing

lich ebensowohl durch den Gebrauch menschlicher Vermummungen, als auch durch das Traumleben oder den Fieberwahn inspiriert sein könnten. Wir verweisen nur auf die phantastischen Spukwesen in der Höhlenkunst der südafrikanischen Buschmänner, welche unter so vielen Gesichtspunkten an die paläolithische Felskunst anklingt. Diese Phantasieauswüchse sind aus dem Angstgefühl des primitiven Menschen vor Natur- und Ahnengeistern geboren und er ist ihnen derart ausgeliefert, daß sie eine seiner schwersten Tages- und Lebenssorgen bilden. Aus diesem Grunde hat die Existenz verwandter Spukwesen im Paläolithikum nichts Überraschendes an sich; es wäre im Gegenteile erstaunlich, wenn diese damals gefehlt hätten, angesichts der Tatsache, daß sie bei allen niederen Völkern von ähnlicher sozialer Organisation und verwandter primitiver Mentalität auftreten, um sich alsdann selbst noch auf höheren Stufen in irgendeiner Form zu erhalten.

So gelangen wir denn zum Ergebnis, daß der so gut erhaltene und vorzüglich ausgeführte Rengeweihsstab der „Mittleren Klaue“ aller Wahrscheinlichkeit nach ein Zauberstab gewesen sein dürfte, worauf vor allem die auf ihm angebrachte eigenartige Skulptur deutet. Die letztere kann, mit ihren ergänzenden Gravierungen, ebensowohl eine für magisch-religiöse Zwecke gefertigte Menschenmaske wiedergeben, als auch das Gesicht eines rein phantastischen, dämonischen Wesens.

NOTES ON FOUR EXAMPLES OF PALAEO-LITHIC ART FROM CRESWELL CAVES, DERBYSHIRE

By A. LESLIE ARMSTRONG, *Sheffield, England*

With Plate 3

The first discovery of Palaeolithic art in England was made at Creswell Crag, Derbyshire, during the 1875—79 excavations of the Rev. J. Magens Mello and Prof. (now Sir William) Boyd Dawkins, in Robin Hoods Cave¹), and is to be seen in the British Museum.

Excavations now in progress in the Creswell gorge, under the auspices of a British Association research committee, and partly financed by the Trustees of the Percy Sladen Memorial Fund, have yielded four further examples of Palaeolithic Art²). Three of these are fragmentary engravings of animals executed upon bone, and the fourth is a double bevel lance point, or javelin, of mammoth ivory, engraved with a conventional pattern on one side.

The three fragmentary engravings were found in 1924 in the base zone of a rock shelter in front of the cave known as Mother Grundy's Parlour, and which had not been examined during the original excavation of the cave. The platform forming this shelter was 30 feet long and 15 to 18 feet wide. Five distinct layers of stratification were present, viz:

- (1) Basement bed of yellowish white calcareous sand and stones. Sterile.
- (2) Yellow cave-earth, 6 inches.
- (3) Red Sandy cave-earth and stones 2 feet 6 inches.
- (4) Surface layer prior to 1878, 6 inches.
- (5) Throw out from previous excavations, 6 inches to 9 inches.

The engravings were found at the base of layer No. 3, which consisted of a concretion of large and small fragments of limestone scree, cemented compactly together by red cave earth. The whole stratum was implementiferous both artifacts and animal remains indicating that it represented a slow accumulation extending over a considerable space in time, during which an entire change in climatic conditions and in fauna had taken place. The layer merged gradually into the underlying 6 inch layer of yellow cave-earth of Lower Palaeolithic age, containing quartzite hand-axes and, near the top, Upper Palaeolithic artifacts derived from No. 3.

Flint artefacts and bones fractured by man were numerous in the first 12 inches above layer No. 1, termed the Base zone, suggesting an almost continuous occupation. They were rather less abundant in the next nine inches, termed Lower Middle zone, still fewer in the succeeding nine inches, termed Middle zone, indicative of casual occupation and in the top six inches, termed Upper Middle zone, became again abundant. These differences are mainly numerical, no corresponding layers were definable, but there is a marked

¹) Stone Age Guide British Museum. Fig. 61.

²) Armstrong, „Journal Royal Anthropological Institute“, Vol. LV, p. 146 et seq.



Fig. 2

Fig. 1

Fig. 3

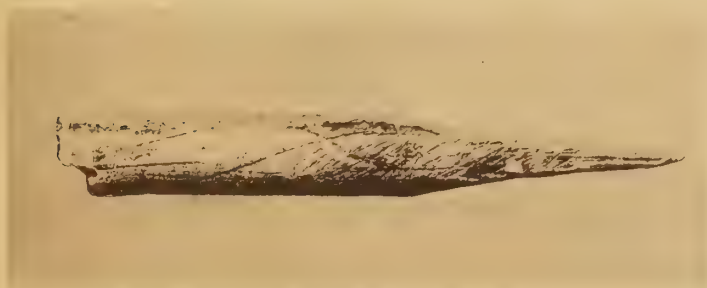


Fig. 4



Fig. 5. The Creswell Ravine, looking East.
 Mother Grundy's Parlour indicated by arrow in centre.
 Pin Hole Cave in rocks on extreme left.

distinction between both artifacts and fauna derived from the two extremities of the section. The flint artifacts and engraved bones from the Base zone being Upper Aurignacian, those from the Upper Middle zone Azilic-Tardenoisian. The fauna of the Base is definitely Pleistocene, including *Elephas primigenius*, *Rhinoceros tichorhinus*, *Hyaena* (?) *spelaea* and *Rangifer tarandus*. That of the Upper Middle is a later fauna, from which all the above species are absent. The change in fauna is a gradual one from Base to Upper Middle and the development of the flint industry equally gradual, though clearly marked.

At the top of Layer No. 2 a hearth was found occupying a hollow scooped out of the yellow cave-earth, and lined with tabular fragments of limestone. Around it were quantities of bone splinters, bones split for the extraction of marrow, cooking stones, also artifacts of flint, bone and reindeer antler, together with the three fragmentary examples of Palaeolithic art (Figs. 1, 2 and 3) under notice.

Fig. 1 is the most complete and is believed to represent a reindeer. It is freely executed with a shallow, clean cut incised line, the technique of which is more Aurignacian than Magdalenian, though not strictly typical of either. Fig. 2 is a remnant of a large engraving. The piece recovered bears the head of an animal, probably a Bison. A series of cuts and groups of engraved lines noticeable on the angle of the bone suggest that it originally formed part of a decorated bone object.

Fig. 3, also a remnant, is an interesting piece. The surface of the bone is flat, the engraved lines deeply incised and are believed to represent a Rhinoceros, recalling the examples from Arcy-sur-Cure, Font-de-Gaume and Lourdes, figured by Reinach in "*Répertoire de l'Art Quaternaire*"¹).

In each case the bone is highly mineralised and bears a smooth lustrous surface. The pieces are contemporary with the hearth, in close proximity to which they were found, one specimen, the Reindeer, shewing slight signs of burning. They were associated with Upper Aurignacian implements including angle, polyhedral and Noaille burins, shouldered points recalling the "point-a-cran", Chatelperron and Gravette points, carinated and end scrapers. The fauna in addition to the species already enumerated includes *Equus Robustus*, *Bison priscus* and Wolf. Horse predominating.

Amongst the bone tools was part of a single bevel lance point and the cylindrical shaft of a lance in reindeer antler.

The fourth example, the engraved mammoth ivory double bevel point Fig. 4 was found in the Pin Hole Cave in 1924 in the first section excavated, lying in undisturbed red cave-earth at a depth of 12 inches, sealed beneath 6 inches of hard crystalline stalagmite. It is of classic Magdalenian type, 65 mm long, cylindrical in section and 9 mm in diameter.

¹) It should be pointed out that there is some difference of opinion respecting Figs. 2 & 3. Mr. Miles C. Burkitt agrees with the views of the writer, as expressed above. Sir William Boyd Dawkins considers Fig. 2 and the muzzle portion of Fig. 3, to be engraved by the action of roots and not by man. The horn of the Rhinoceros is, however, universally admitted to be the undoubted work of man.

The bevelled faces are engraved with clean cut oblique lines and cuts are visible upon the sides of the bevelled end, also fine striae such as would result from lashing the javelin to its shaft. One face of the implement is engraved with a conventional pattern, termed the "Poissons stylisés", executed in fine incised lines. In decoration and in general facies it is a close parallel with an example in the Musée des Eyzies from the cave of La Madeleine which was found with bi-serial harpoons and is referable to Magdalenian 5—6. The Creswell javelin is admitted by all who have examined it to be of classic Magdalenian design and technique and not merely a survival, therefore for dating purposes an important find¹).

The flint artefacts from the same level as the ivory javelin in the Pin Hole Cave, are precisely similar in type and technique to those from the Base level of Mother Grundy's Parlour site, found together with the three fragmentary engraved bones described above, and the associated fauna from both sites is identical. It is therefore clear that the two groups of artefacts belong to the same cultural period, and that this is contemporary with the introduction of the engraved ivory javelin into the Pin Hole, a fact which provides a definite correlation in time between the period Magdalenian 5—6 and the period of occupation which is common to the Base zone of Mother Grundy's Parlour and to the upper level of the Pin Hole cave respectively, from which these four examples of art have been recovered.

The dominant native culture of the Creswell caves is Upper Aurignacian. Magdalenian evidences, such as the javelin, are scanty and appear to have failed to permanently influence the local culture. In the ivory javelin (Fig. 4) we seem to have an intrusive implement of classic Magdalenian technique, whereas in the three engraved fragments (Figs. 1, 2, 3) from Mother Grundy's Parlour, we have examples of the local art which, though lacking the skilful touch of the Magdalenian artists of the Dordogne, is not less interesting and may eventually prove representative of the art of the Developed Aurignacian culture which is certainly the characteristic culture of Creswell and probably of the English Upper Palaeolithic as a whole.

¹) Four small fragments of a similar ivory javelin have been found since writing the above, at the same cultural level of the Pin Hole Cave. One of these is engraved with a conventional pattern like that of Fig. 4.

ALTER UND BEDEUTUNG DER NORDAFRIKANISCHEN FELSZEICHNUNGEN

Mit 41 Abbild. auf Taf. 4—11 und im Text. Von HERBERT KÜHN, Köln

Als eine der größten Fragen der paläolithischen Kunstforschung unserer Tage gilt die Frage der Datierung der nordafrikanischen Felsbilder des Sahara-Atlas-Gebietes.

Die Bilder werden allgemein für jünger als die eiszeitlichen Felsbilder Europas, für neolithisch oder berberisch gehalten.

Im Gegensatz zu der herrschenden Auffassung habe ich im Jahre 1925 die sensorischen Bilder dieser Gruppe zum erstenmal in der Öffentlichkeit — in einem Vortrag in der Gesellschaft für deutsche Vorgeschichte in Berlin — „Die Stellung der nordafrikanischen Felsbilder in der Kunst der Altsteinzeit“ als paläolithisch bezeichnet. Im Oktober 1925 habe ich die gleichen Gedanken in größerem Zusammenhang in der „Anthropologischen Gesellschaft“ in Berlin entwickelt¹⁾. Ich konnte hier drei Stilgruppen im Paläolithikum unterscheiden, den franko-kantabrischen, den ostspanischen und den nordafrikanischen Stil, Stilarten, die untereinander in Berührung und Beeinflussung stehen. Waren die zwei ersten als paläolithisch längst bekannt, — das paläolithische Alter der zweiten Gruppe war durch Breuil und Obermaier²⁾ bewiesen worden, — so noch nicht das Alter der nordafrikanischen Bilder. Diese Datierung aber ist von besonderer Bedeutung, weil die Bilder in offensichtlichem Kontakt mit dem historischen Ägypten stehen, weil in ihnen religiöse Gebräuche und Ausdrucksformen vorkommen, deren Ausläufer noch im jüngsten Ägypten lebendig sind, so daß hier der Zusammenhang paläolithischer Kultur mit historisch-ägyptischen Erscheinungen durch den Nachweis des paläolithischen Alters erkennbar wird, ein Moment von großer Tragweite und Bedeutung. Vor allem aber wird auch durch diesen Nachweis der Kontakt mit den europäischen Bildern gegeben und es besteht die Möglichkeit, die paläolithische Kunst als eine geschlossene Kulturerscheinung von Rußland über Österreich, Mähren, Deutschland, Frankreich, Belgien, England, Spanien bis nach Nordafrika und über die Felsbilder der Lybischen Wüste bis nach Ägypten zu verfolgen. Das Bild der paläolithischen Kunst vergrößert sich dadurch ungemein, eine reiche, ausge dehnte Kunstprovinz mit Hunderten von Bildwerken wird gleichsam dazuerobert, unsere Vorstellung der Kunst dieser Epoche inhaltlich ungemein erweitert. Da sich unter den afrikanischen Bildern nun eine Fülle von Darstellungen magischer Handlungen befinden, wäre auch die Frage nach Ursprung und Sinn der paläolithischen Kunst durch diese Zuweisung geklärt.

Meinen Vorträgen in Berlin lag noch keine Autopsie zugrunde, es waren lediglich stilvergleichende Gedanken, die mich zu der Folgerung führten.

¹⁾ Herbert Kühn, Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschrift für Ethnologie 1926, S. 349—367.

²⁾ Breuil et Cabré, Les peintures rupestres du bassin inférieur de l'Èbre. L'Anthropologie 1909, S. 1—21. Breuil, L'Age des cavernes et roches ornées de France et d'Espagne. Revue Archéol. 1912, S. 193—234. H. Obermaier, Paläolithikum und steinzeitliche Felskunst in Spanien. Prähist. Zeitschr. 1921—22, S. 177—199.

Im April und Mai dieses Jahres, 1927, habe ich nun die afrikanischen Felsbilder an Ort und Stelle in Afrika eingehend studiert, vor allem die Station Zenaga bei Beni Ounif, 637 km südlich von Oran und ferner Tiout bei Ain Sefra 492 km südlich von Oran. An beiden Stationen habe ich Grabungen direkt unter den Felsbildern ausgeführt und beidemal eine Capsien-Industrie gefunden, während neolithische Industrie ganz fehlte.

Es war vor allem Flamand, der die Bilder als neolithisch bezeichnet hatte. Er glaubte in einem Bildwerk in Ksar-el-Amar einen Mann erkannt zu haben, der ein geschäftetes, poliertes Feuersteinbeil in der Hand hält; durch das Vorkommen des polierten Beiles hielt er das neolithische Alter für erwiesen¹⁾. Die Autorität Flamands war so groß, daß sich alle Autoren, die das Gebiet berührten, ihm anschlossen, so Gsell²⁾, Blanckenhorn³⁾, Boule⁴⁾ und andere.

In der letzten Zeit, 1925, hat Hugo Obermaier⁵⁾ das Problem des Alters der nordafrikanischen Felszeichnungen eingehend behandelt. Er sagt am Schluß seiner Untersuchungen: „Es wäre auch für uns eine große Genugtuung, diese analytische Studie mit der endgültigen Lösung der Altersfrage unserer Bildwerke abschließen zu können. Das Endergebnis unserer Untersuchungen geht jedoch dahin, daß es nach dem Stande unseres heutigen Wissens noch unmöglich sein dürfte, dies Problem einwandfrei zu entscheiden. So haben wir uns denn damit zu begnügen, das „Für“ und „Wider“ abzuwägen und die Spruchfällung der Zukunft zu überlassen. Zur endgültigen Klärung wären systematische Ausgrabungen dringend zu wünschen⁶⁾.“

Diese Grabungen vorzunehmen und zwar direkt unter den Felsbildern selbst, war mein Ziel, als ich Nordafrika besuchte.

An anderer Stelle schon habe ich dargelegt⁷⁾, daß fünf Gründe für das paläolithische Alter der sensorischen Bilder sprechen. Der erste Grund ist stilistisch-kunsthistorisch. Die Bilder sind naturnah, lebensvoll, nicht abstrakt-imaginativ wie die Bildwerke des Neolithikums. Wohl erscheinen auch neolithische Bilder, sie lagern aber über den älteren naturalistischen, die überall die unterste Bilderschicht bedeuten. Derselbe Fall liegt bei verschiedenen Felszeichnungen Spaniens vor, auch hier kann man deutlich die ältere sensorische Gruppe von der jüngeren imaginativen trennen. Die imaginative Gruppe aber kann durch Einritzungen gleicher Motive auf Scherben und Tongefäßen als neolithisch und kupferzeitlich bestimmt werden, die sensorische Gruppe durch ihre stilistischen Übereinstimmungen mit der franko-kantabrischen Kunst als

¹⁾ G. B. M. Flamand, *Les pierres écrites*, Paris 1921, S. 57.

²⁾ Gsell, *Historie ancienne de l'Afrique du Nord*, Paris 1921, Tome I.

³⁾ M. Blanckenhorn, *Die Steinzeit Palästina-Syriens und Nordafrikas* (Das Land der Bibel, Bd. III, Heft 6), 2. Teil, Leipzig 1921, S. 16 u. 17.

⁴⁾ M. Boule, *Les hommes fossiles*, 2. Aufl., Paris 1923, S. 396.

⁵⁾ Leo Frobenius und Hugo Obermaier, *Hádschra Máktuba*, München 1925.

⁶⁾ *Ibid.*, S. 33.

⁷⁾ Herbert Kühn, *Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum*. *Zeitschr. für Ethnologie* 1926, S. 349—367.

paläolithisch. Durch Analogieschluß würde sich also ergeben, daß die sensorischen Bilder Nordafrikas auch paläolithisch sind.

Der zweite Grund ist paläoethnologischer Natur. Niemals erscheint unter den sensorischen Bildern ein Hinweis auf Ackerbau oder Tierzucht. Die Welt von Jägervölkern ist es, die sich offenbart, erst unter den neolithischen imaginativen Bildern kommt die Darstellung von Reitern, von Wagen usw. vor.

Der dritte Grund ist faunistischer Art. Der Altbüffel (*Bubalus antiquus*) kommt vor, ferner *Alcephalus bubalis* L., die Bubalusantilope. Beide Tiere



Abb. 5. Lage des Zenaga-Zeichenberges.

sind offenbar in prähistorischer Zeit ausgestorben, auch für das Neolithikum sind sie nicht mehr belegbar, sie müssen am Ende des Paläolithikums erloschen sein.

Der vierte Grund ist ein paläogeographischer. Fast alle dargestellten Tiere können heute im Sahara-Atlas-Gebiet nicht mehr leben, sie brauchen Wasser, Flüsse und Seen. Die Sahara muß, als die Bilder geschaffen wurden, ein „üppiger Landstrich“ gewesen sein. Das deutet auf eine geologisch ganz andere Zeit, und da wir wissen, daß die Eiszeiten sich in Afrika als Pluvialzeiten auswirkten,

kommen nach Ausweis der Fauna nur diese Epochen als Ursprungszeiten der Bilder in Frage.

Der fünfte Grund ist prähistorisch-archäologisch. Bei allen Grabungen in Algier und Tunis, — die besten Grabungen wurden von de Morgan, Reygasse und Debruge ausgeführt — Grabungen, die ich in Constantine und durch die Liebenswürdigkeit Reygasses in Algier besichtigen konnte, ergab es sich, daß die Tierknochenfunde gegen Ende des Capsiens aufhörten, ein deutlicher Beweis dafür, daß um diese Zeit die Austrocknung der Sahara begann. Da die Bilder aber vor der Klimaänderung geschaffen worden sind, können sie nur dem Paläolithikum zugehören.

Diese fünf Gründe sind nun noch durch zwei weitere vermehrt worden, einmal die Untersuchung der Patina an Ort und Stelle und zweitens durch die Ergebnisse der Grabungen.

Die Grabung am Zenaga-Berg bei Beni Ounif ergab eine an Capsien erinnernde Industrie. Zenaga ist eine arabische Ortschaft, zu der Oase Figuig gehörig. Figuig 900 m hoch gelegen, umfaßt sieben kleine Orte, der größte unter ihnen ist Zenaga. Zwischen Beni Ounif (Abb. 3), wo ich wohnte, und Zenaga führt ein Fußweg zwischen den Bergen entlang über die Wüste (Abb. 5). Vor der Bergkette liegt ein kleiner, sehr steiniger Hügel (Abb. 4), er trägt die Felsbilder. Malereien habe ich nicht gefunden, es sind lediglich Gravierungen dort, die verstreut und manchmal recht schwer zugänglich, auf den einzelnen Felsblöcken liegen. Sonderbarerweise finden sich auf den großen dahinter liegenden Bergen keine Bilder, lediglich dieser kleine Berg trägt Bilder und zwar in großer Fülle. Der Berg war offenbar heilig, die anderen Berge hätten genau die gleichen äußeren Bedingungen geboten — es müssen innere, geistige Gründe gewesen sein, die die Menschen veranlaßten, gerade diesen Berg immer wieder für die Zeichnungen auszuwählen.

Die Grabung ergab ein durch Regenströme und Wassermengen vollständig umgewühltes Erdreich, bestehend aus nach unten feuchter werdenden Sanden. Ich konnte an der Stelle, an der ich grub, nur einen halben Meter tief in den Boden eindringen, darunter begann gewachsener Boden. Die Fundstelle liegt auf der Südseite des Berges, ganz nahe bei den Felsbildern Abb. 7 und Abb. 9. Der Grund, gerade hier zu graben, ergab sich aus Oberflächenfunden der Stelle, Funden, die die typische Wüstenpatina zeigen. Diese Patina entsteht durch das Peitschen des Sandes, die Spuren sind kleine, oft wasserrinnenähnliche Rauhungen. Ein besonders schönes Stück dieser Art ist der Kielkratzer (*Grattoir caréné, raspador aquillado*) (Abb. 1, rechts unten). Er ist deshalb interessant, weil an einer Stelle die Wüstenpatina absetzt — diese Seite hat wohl geschützt gelegen — sofort wird hier die Retusche deutlich. Die übrigen Retuschen sind durch die Patina verdeckt, sie sind für das geschulte Auge nur gleichsam unter der Patina ihrer Form nach erkennbar. Dieses Stück nun, das nach seiner Struktur auch in Frankreich oder Mähren gefunden sein könnte, deutet augenscheinlich auf den Zusammenhang des Capsiens mit dem Aurignacien, ein Zusammenhang, der im älteren Capsien ganz deutlich erkennbar ist, der aber im Fortgang der



Abb. 1. Col de Zenaga bei Beni Ounif (Süd-Marokko). Sahara-Atlas-Gebiet



Abb. 2. Tiout bei Ain Sefra (Süd-Algerien). Sahara-Atlas-Gebiet



Abb. 3. Oase Beni Ounif bei Figuig (Süd-Marokko)



Abb. 4. Der Berg der Zeichnungen, Col de Zenaga bei Beni Ounif



Abb. 6. Felszeichnungen am Col de Zenaga



Abb. 7. Felszeichnungen am Col de Zenaga

Aufnahmen Herbert Kühn

Entwicklung des Capsien nachläßt. Moustériencharakter tragen drei andere Stücke mit Wüstenpatina (Abb. 1, oben). Es handelt sich um Bohrer (*perçoir*, *perforador*) mit offenbar retuschierter Spitze, die Retusche ist wieder durch Patina verdeckt. Die Spitze eines Bohrers ist durch langen Abschlag hergestellt, die eine Seite trägt Retusche. Zu dieser Gruppe gehört auch ein Bohrer ohne Wüstenpatina mit leichter Randretusche (Abb. 1 unten links). Auch lange Klingen kommen vor, allerdings nur in einem Bruchstück, dessen Bruchfläche aber alt ist (Abb. 1, 3 links unten). Interessant ist ein kurzer Klingenkratzer (*grattoir sur bout de lame*, *hoja raspador*). Das Stück, das auch für Ägypten belegt ist¹⁾, kann als Vorläufer des azilienzeitlichen kleinen Rundkratzers gelten.

Knocheninventar ergab die Grabung nicht. Neolithische Industrie oder Keramik habe ich an dieser Stelle nicht gefunden. Gerade diejenige Industrie also, die nach Flamand zu erwarten wäre, trat nicht auf.

Das gleiche Bild ergab die Grabung von Tiout. Tiout ist eine Oase, an Bergen gelegen (Abb. 14), ein wenig Wasser rieselt durch das Tal, sofort alles belebend, Palmen, sogar kleine Felder schaffend. Nicht weit von dem kleinen Ort, in der Nähe dieser alten Wasserstelle, die früher ein großer Fluß gewesen ist, liegen auf halber Höhe des Berges die Zeichnungen (Abb. 13). Hier ist es nicht ein isolierter Hügel, sondern eine glatte, natürliche Felswand, die die Bilder trägt und wiederum ist es nur diese Wand, die übrigen Berge der Umgebung Tiouts tragen keine Bilder. Die Wand ist als heiliger Ort lange besucht worden, die Bilder lagern in vielen Schichten übereinander, sowohl paläolithischer wie neolithischer Struktur.

Ich begann die Grabungen links vor der großen Wand und ging von dort aus nach rechts vor, die Grabungsstelle lag also direkt unter den linken Bildern des Frieses. Wieder fand sich keine Wohnschicht und — auch das ist typisch — keine Fauna, keine Küchenabfälle, sondern lediglich Industrie, die wohl zur Herstellung der Bilder verwendet worden war. Wieder konnte nicht tief gegraben werden, da nach 30 cm Tiefe der gewachsene Fels begann, auf dem die Strate aufliegt.

Auch hier liegen Stücke vor, die noch an das Moustérien erinnern, Stücke, die den Charakter des Moustérien-Bohrers haben (Abb. 2, oben), die meisten Stücke aber sind jungpaläolithisch und haben Capsien-Charakter (Abb. 2).

Das Ergebnis der Grabungen spricht so zu gunsten des paläolithischen Alters.

Die letzte Frage ist die der Patina, sie ist schon durch Flamand als sehr bedeutungsvoll erkannt worden. Er hat ihr eine eingehende Studie gewidmet. In der Tat liegen hier wichtige Grundlagen für die Zuweisung, aber die Frage der Patinierung führt noch weiter, sie gibt das Bild der kunsthistorischen Entwicklungsstufen, des Werdens dieser Kunst.

Es ergab sich sowohl auf dem Djebel Zenaga wie in Tiout, daß mehrere

¹⁾ E. Vignard, Une station aurignacienne à Nag-Hamadi (Haute-Egypte). Bulletin de l'Institut d'archéologie orientale, Kairo 1920. — Ders., Stations paléolithiques de la carrière d'Abou el Nour, près de Nag-Hamadi, ibidem 1921. — Ders., Une nouvelle industrie lithique, le Sébilien 1923.

Zeiten an den Bildern gearbeitet haben. Die älteste Epoche ist gekennzeichnet durch tief eingefressene, ganz stark patinierte Klopflinien. Solche Bilder kommen vor im Tal von Taghit¹⁾ und an anderen Stellen. Sie sind recht selten, genau so wie die Aurignacien-Gravierungen in franko-kantabrischer Kunst selten sind. Diese Bilder gehören offenbar dem frühen Capsien an, das dem Aurignacien in franko-kantabrischer Kunst entspricht.

Die Mehrzahl der nordafrikanischen Bilder fällt aber in das mittlere und spätere Capsien. Die Klopftechnik hat sich in eine Strichtechnik — wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf — verwandelt. Die einzelnen eingeklopften Punkte werden enger und enger eingesetzt, so daß eine feste Linie entsteht, die Linie selbst wird schließlich auspoliert. Sie erscheint jetzt in fast gleichmäßiger Vertiefung, oft sehr tief eingelagert und umreißt den Körper des Tieres als Kontur fest und starr. Die Patina dieser Epoche ist von derselben Farbe wie die des Felsens selbst, die Bilder müssen also auch nach Ausweis ihrer Patinierung sehr große Zeiträume hindurch auf dem Felsen angebracht gewesen sein.

Diese Epoche ist die Hochkultur der afrikanischen Felskunst. Das künstlerische Interesse bleibt nicht an den Konturen haften, die selbst immer genauer, den Naturformen entsprechend, gezogen werden. Das Interesse an der Bewegung und an den Binnenteilen der Form erwacht, das Raumproblem erscheint. Es ist deutlich erkennbar, daß diese Fragen in Kontakt mit der nördlicheren europäischen Kunst der Zeit lebendig werden, in Kontakt sowohl mit der ostspanischen, wie mit der frankokantabrischen Kunst, daß also fluktuierende Ströme zwischen den Stilgruppen der Eiszeit hin- und herlaufen und die Entwicklung der künstlerischen Vorstellungsformen sowie den Ausdruckswillen selbst entscheidend beeinflussen²⁾. Gewiß ist in der Erfüllung dieses Kunstwollens niemals die Höhe der Gestaltung erreicht worden, die die franko-kantabrische Stilgruppe auszeichnet, es sind mehr Ansätze, Versuche, Absichten, die in dieser Richtung liegen, so wenn Tiere den Kopf zum Beschauer wenden, wie etwa der Löwe des Jaschu-Berges³⁾ oder der Löwe von Enfouss⁴⁾. Dieser Epoche gehören auch die beiden Widder an, die ich auf dem Col de Zenaga photographierte (Abb. 8 u. Abb. 10). Die Oberfläche des einen Tieres ist gerauht, eine Pointillier-Technik, die auch an anderen Stellen vorkommt. Bei dem Tiger in Ain Safsaf⁵⁾ ist sie so gesteigert worden, daß über den ganzen Körper kleine Bogenlinien verteilt sind, um das Fell, die Rundung des Körpers, das Raumhafte, zu betonen.

Die beiden Widder des Zenaga-Berges liegen an sehr betonter Stelle des kleinen Berges, der eine nach Osten, der andere nach Südosten. Vor dem Bilde des größeren Tieres befindet sich eine Art Plattform, ein Steinblock erscheint wie ein Opferblock. Ist der Gedanke des Opfers im Paläolithikum auch vielfach

¹⁾ Fröbenius-Obermaier, Hadschra Máktuba, München 1925, Taf. 23.

²⁾ Vgl. Herbert Kühn, Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschr. f. Ethn. 1926, S. 349—367.

³⁾ Fröbenius-Obermaier, l. c., München 1925, Tafel 46

⁴⁾ Fröbenius-Obermaier, l. c., Taf. 147, 148.

⁵⁾ Ibid. Taf. 151.

angefochten worden, so erscheint er doch jetzt glaubwürdiger, seitdem Bächler¹⁾ im Drachenloch ob Vättis in den Alpen und Konrad Hörmann²⁾ in der Petershöhle bei Velden in Mittelfranken in Steinkisten oder Felsnischen in völliger Ordnung aufgereihete Höhlenbärenschädel gefunden haben. Menghin³⁾, der die Funde nach ihren Kultwerten behandelt und dabei die Fragen des Tierkultes, des Jagdzaubers untersucht, kommt zu dem Ergebnis, daß in beiden Fällen ein Primizialopfer vorläge. Die Schädel wurden mit Haut und Knochen an die heilige Stätte gebracht. Es handelt sich, wie Bächler sagt, wohl um eine Art Uropfer, wo noch der wertvollste Gegenstand Opferobjekt war (keine stellvertretenden oder symbolischen Opfer, keine Opfermahlzeit).

Da die Schädel funde vom Drachenloch noch der Interglazialzeit angehören, also der Zeit vor der Eiszeit, dem Prämoustérien, das dem Acheuléen zeitlich entsprechen dürfte, ist für die viel spätere Zeit des mittleren Capsien, also eine Epoche, die dem frühen Magdalénien zeitlich entspricht, sehr wohl der Gedanke des Opfers der Jagdbeute anzunehmen. Die beiden dargestellten Widder können also Opferwidder sein. Als Kulttiere sind sie gekennzeichnet durch die Strahlen, die vom Haupt ausgehen. Manche dieser Widder tragen auch Halsbänder, trotzdem ist wegen der deutlichen Betonung der Kultabzeichen nicht an Viehzucht zu denken. Das Vorkommen dieser Kultwidder im nordafrikanischen Kunstkreis widerspricht also nicht der Zuweisung in das Paläolithikum. Es scheint mir hier eine Bestätigung der Theorie von Eduard Hahn⁴⁾ vorzuliegen, nach der die Viehzucht aus dem Tierkult erwachsen ist. Das größere Tier (Abb. 8) trägt neben den Strahlen zwei aufrechtstehende Gebilde auf dem Kopf, die an zwei Hörner erinnern, dieser Kopfputz hat seine Parallelen nur im ägyptischen Kult, wo dieselben zwei Gebilde, als Schlangen interpretiert, im Kopfschmuck mehrerer Götter, und auch in der Krone der Könige von Ägypten erscheinen.

Diese Ähnlichkeit würde nichts beweisen, wenn sie allein stände, sie wird aber ergänzt durch ein zweites Moment: die Scheibe auf dem Kopf. Es ist bekannt, daß viele ägyptische Gottheiten, so Amon Re und auch der König von Ägypten die glatte runde Scheibe in der Krone tragen. Diese Scheibe nun kommt ebenso wie die Uräusschlangen auf den nordafrikanischen Felszeichnungen vor, ich konnte sie auch auf der den Widderbildern entgegengesetzten Seite des Col de Zenaga auffinden. Hier trägt ein Tier ein großes rundes Gebilde, offenbar eine Scheibe auf dem Kopf (Abb. 21). Bei Bou Alem⁵⁾ existiert neben mehreren Widdern, die nur die Scheibe tragen, auch ein Bild, besonders sorgfältig ausge-

¹⁾ Bächler, Das Drachenloch ob Vättis im Taminatale. Jahrbuch der St. Gallischen Naturw. Gesellschaft 1920, 1921 und 1923.

²⁾ Konrad Hörmann, Die Petershöhle bei Velden in Mittelfranken. Abhandlungen der Naturhist. Ges. zu Nürnberg, 1923, S. 121.

³⁾ Oswald Menghin, Der Nachweis des Opfers im Altpaläolithikum. Wiener Prähistorische Zeitschrift 1926, S. 14—19.

⁴⁾ Eduard Hahn, Das Alter der wirtschaftlichen Kultur der Menschheit, Heidelberg 1905. Ders., Die Entstehung der wirtschaftlichen Arbeit. Heidelberg 1908. Ders., Hacke und Pflug. Leipzig 1914.

⁵⁾ Frobenius, Obermaier, Hadschra Máktuba, München 1925, Taf. 134.

führt, das den Widder mit der Scheibe und den Schlangen zeigt, also eine vollkommene Parallele zu den ägyptischen Vorbildern. Der Zusammenhang ist auch schon früh erkannt worden, 1897 hatte Flamand den Widder von Bou Alem, den ersten Kultwidder unter den afrikanischen Felszeichnungen gefunden und 1900 erklärte Reinach¹⁾ auf dem Kongreß des Jahres, das Bild sei nur im Zusammenhang mit Ägypten deutbar. Da die Bilder aber für jünger gehalten wurden, wurde von Gsell²⁾, und anderen angenommen, daß die Idee aus Ägypten in das Saharagebiet gekommen sein müsse. Blanckenhorn³⁾, Flamand⁴⁾ und Obermaier⁵⁾ vertraten die entgegengesetzte Auffassung, die den Ursprung im Westen und die Beeinflussung bis nach Ägypten hin annahm, da die Bilder aber nicht datiert werden konnten, blieb die Frage immer strittig. Jetzt, nach der Möglichkeit der Datierung ist auch diese Frage geklärt und ein wichtiges Problem der ägyptischen Theologie deutlicher geworden. Noch ein anderes Moment ist von Bedeutung: es ist hier das erste Mal, daß ein direkter Zusammenhang von paläolithischer Zeit bis in historische Epochen nachgewiesen werden kann, der Gedanke Schuchhardts⁶⁾, daß die fettleibigen Frauenskulpturen des Mittelmeerkreises, die ja, wie Roeder⁷⁾ zeigte, auch in Ägypten so häufig vorkommen, die gerade Fortsetzung der paläolithischen Skulpturen sind, gewinnt an Wahrscheinlichkeit. Damit weicht die erdentrückte Ferne der paläolithischen Kultur, sie tritt in nächsten Zusammenhang mit den späteren, zum Teil schon historischen Epochen.

Die Bilder des Zenaga-Berges sind schon seit 1902 bekannt. Sie wurden in diesem Jahre durch den Hauptmann Normand gefunden, der Hamy das Material übergab. Hamy⁸⁾ berichtete darüber in der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres im September 1902, die Abhandlung brachte aber nur einzelne Bilder, 1904 besuchte Gautier den Berg und berichtete darüber in der Anthropologie⁹⁾.

Manche Bilder werden auch bei Flamand¹⁰⁾ und bei Frobenius-Obermaier¹¹⁾ abgebildet. Die bisher vollständigste Monographie des Berges gab Russo 1926¹²⁾, leider mit gänzlich unzulänglichen Abbildungen, die so klein wiedergegeben worden sind, daß sie einen Vergleich mit den Originalen nicht erlauben.

¹⁾ Congrès International d'Anthropologie et d'Archeologie préhistorique 1900, S. 266.

²⁾ Gsell, Monuments antiques de l'Algérie 1901, Bd. I, S. 47ff.

³⁾ Blanckenhorn, Die Steinzeit Palästina-Syriens und Nordafrikas, Leipzig 1921, S. 18.

⁴⁾ Flamand, Les pierres écrites 1921, S. 358ff.

⁵⁾ Frobenius-Obermaier, Hadschra Máktuba 1925, S. 49.

⁶⁾ Carl Schuchhardt, Alteuropa, 2. Aufl., 1926, S. 94ff.

⁷⁾ Günther Roeder, Die vorgeschichtliche Plastik Ägyptens. Ipek 1926, S. 64—84.

⁸⁾ E. T. Hamy, Note sur une nouvelle station de Pierres Ecrites. Djebel Zenaga, 5. sept. 1902. C. R. Acad. des Insc. et Belles-Lettres 1902, S. 477.

⁹⁾ Gautier, Gravures rupestres Süd-Oranaises et Sahariennes. L'Anthropologie 1904, S. 497—517.

¹⁰⁾ Flamand, Les pierres écrites, Paris 1921.

¹¹⁾ Frobenius-Obermaier, Hadschra Máktuba, München 1925.

¹²⁾ Russo, Les pierres écrites du col de Zenaga (Sahara marocain). Revue anthropologique 1926, S. 258—286.



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

Felszeichnungen am Col de Zenaga



Abb. 12. Felszeichnung
am Col de Zenaga



Abb. 13. Oase Tiout bei Ain Sefra.
Teil des Berges der Zeichnungen

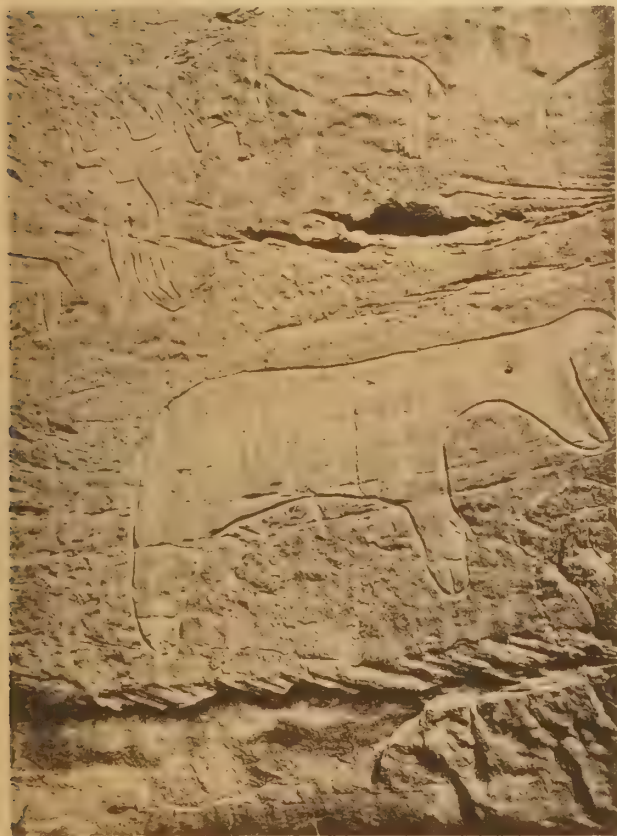


Abb. 16. Felszeichnungen von Tiout



Abb. 17. Felszeichnungen von Tiout

Ich fand einige Bilder, die bei den genannten Autoren nicht abgebildet sind. Es handelt sich um folgende Bilder: Abb. 23, 24, 27, 28. Genau wie in franko-kantrabischer und ostspanischer Kunst ist im Fortgang der kunstgeschichtlichen Entwicklung ein Abnehmen des raumhaften, auf das Dreidimensionale gerichteten Gestaltungsausdrucks zu bemerken. Wenn in Abb. 6 der Strich noch naturähnlicher ist, wenn er noch die Biegungen, Rundungen, Bewegungen des Körpers verfolgt — man sieht, wie das hintere Tier vorwärts schreitet — so wird er allmählich immer fester, einheitlicher, konventioneller.

Einer späteren Epoche gehört offenbar Abb. 9 an, wohl hat das Tier noch zwei vordere Beine, aber das linke Bein ist an den Körper angefügt, unorganisch, schematisch. Die Konturlinie, auch noch tief eingefurcht und auspoliert, hat das Rhythmische, Schwingende, Bewegte verloren, sie ist — etwa in der Bauchpartie, einheitlich gleichmäßig geworden. Dabei ist das linke Bein noch im Gelenk bewegt, ein Moment, das auch bei dem noch viel steiferen Bild Abb. 7, bei dem nur noch ein Beinpaar erscheint, erkennbar ist. Bei beiden Bildern aber sucht der Zeichner noch die Binnenteile des Körpers zu betonen, gerade Striche laufen über den Körper und geben ihm einen letzten Eindruck von Schattierung und Plastizität.

Bei späteren Bildern hört auch das auf, die Kunst wird immer schematischer, einheitlicher, wie etwa bei dem Tier mit der sonderbaren umgebogenen Linie und hohen Ohren (Abb. 12), das zoologisch nicht bestimmbar ist. Ebenso dürfte es wohl unmöglich sein, das auf Abb. 6 zwischen den beiden großen Tieren liegende kleine Tier zu bestimmen, die Beine sind nur vier Striche, ein Kopf ist nicht erkennbar.

Sehr schematisch ist ein anderes Tier geworden, Abb. 23, das man für eine Antilope halten möchte. Der Kontur ist scharf gezogen, durchbrochen an zwei Ansatzstellen. Man kann nicht sagen, daß diese Zeichnung ohne Geschick ist, sie hat vielmehr in der Abbreviierung, in der Vereinfachung, in der Transponierung des Gegebenen in die Gestaltung etwas, was man genial nennen möchte.

Alle Bilder des Zenaga-Berges aber sind im Grunde nicht recht geeignet für die Datierung und Altersbestimmung. Alle Bestimmungen des Früher oder Später, die hier gegeben wurden, ergaben sich ausschließlich aus den Bildern selbst, besonders aus ihrer Patinierung, doch ein Moment fehlt: die Überlagerungen. Die Bilder des Zenaga-Berges sind isoliert, einzeln. Ihre künstlerische Wirkung ist so größer, besonders wenn man sie an Ort und Stelle in der Wüste sieht, ihre Bedeutung für die Frage der Datierung ist dagegen nicht so groß.

Anders Tiout. Tiout gehört zu den ältesten Stationen, die überhaupt bekannt geworden sind. Lange, bevor man die Bilder Europas kannte, war Tiout schon wissenschaftlich bekannt geworden — ein sonderbarer Fall — und ebenso sonderbar ist es auch, daß es wieder fast ganz vergessen wurde und daß bei der Auffindung der europäischen Bilder nie Tiout als Parallele herangezogen wurde.

Im Jahre 1847 unternehmen die Generale Cavaignac und Péliissier eine

Expedition gegen die Ksour. Dabei fanden die Offiziere Dr. Félix Jacquot¹⁾ vom 5. Linienregiment und Koch von der Fremdenlegion die Zeichnungen. Die Entdecker erklärten schon damals, daß die Bilder einer sehr alten Epoche angehören müßten. Zwei Jahre darauf, studierte sie Dr. Armieux²⁾. 1880 studierte sie der Hauptmann Mirault³⁾, 1884 berichtete Charles Tissot⁴⁾ über sie, 1901 Lucien Jacquot, der Neffe des Entdeckers⁵⁾, Abbildungen bringt auch Flamand und Frobenius-Obermaier.

Auch hier ist es wie mit dem Zenaga-Berg. Die älteren Abbildungen bis auf die von Flamand und Frobenius-Obermaier sind ungenau und unzulänglich, meist sind es Nachzeichnungen dürftigster Art. Flamand und Frobenius aber geben nur eine Auswahl, eine wirkliche Monographie steht noch aus.

Auf der Wandfläche von Tiout haben Generationen und Generationen gezeichnet, graviert, gemalt. Die Bilder liegen übereinander, sie überschneiden, überlagern sich. Dabei ist es aber verhältnismäßig leicht, die verschiedenen Epochen zu erkennen, weil die Technik jedesmal eine andere ist.

Als zwei Hauptgruppen unterscheiden sich die sensorisch-naturnahe und die imaginativ-abstrakte Kunst. Diese imaginative Kunst ist ganz roh eingeklopft, sehr lässig, oft ungenau in der Konturführung. Die Bilder erscheinen heller, frischer, neuer als die sensorischen. Da sie ferner an vielen Stellen die sensorischen Bilder überschneiden, wie bei Abb. 26 — eine neolithische Axtzeichnung, die über den Schwanz einer paläolithischen Zeichnung läuft — ist kein Zweifel, daß sie die jüngeren sind. Es ist bemerkenswert, daß sie stilistisch genau den neolithischen Zeichnungen Spaniens, Frankreichs, Skandinaviens entsprechen. Eine Menschenfigur auf Abb. 16 vor den Beinen des großen Tieres, leicht eingeklopft, doch aber erkennbar (in Zeichnung wiederholt Abb. 25) oder eine andere auf demselben Bild oben rechts, kehrt fast auf den Strich genau wieder in Europa.

Ein Beweis, daß dieser Typus, von dem ich eine größere Reihe aus verschiedenen Gegenden an anderer Stelle zusammengestellt habe⁶⁾, neolithisch ist, liegt darin, daß er auch unter den skandinavischen Felsbildern der jüngeren Gruppe erscheint⁷⁾, ebenso in Spanien über paläolithischen Bildern⁸⁾ und daß er auch vielfach auf Tongefäßen, so in Rußland, im Neolithikum vorkommt⁹⁾.

¹⁾ Félix Jacquot, *Expédition du Général Cavaignac dans le Sahara Algérien* 1847, Paris 1849, S. 149—165.

²⁾ Armieux, *Topographie du Sahara de la Province d'Oran*. *Bulletin de la Société de Climatologie algérienne* 1865. — *Ders.*, *Bulletin de la Société de Géographie de Toulouse* 1883, S. 31 ff.

³⁾ Vgl. V. Reboud, *Excursion dans la Maouana et ses contreforts*. *Recueil de la Société Archéologique de Constantine* 1882.

⁴⁾ Ch. Tissot, *Géographie comparée de la Province romaine d'Afrique*, Paris 1884, Tome I, S. 331 ff.

⁵⁾ Lucien Jacquot, *Dessins rupestres de Thyout*. *Recueil de la Société Archéologique de Constantine* 1901, S. 128 ff.

⁶⁾ Herbert Kühn, Artikel: *Primitive Kunst*, Max Ebert, *Reallexikon* Bd. X, Taf. 111.

⁷⁾ Nordén, *Felsbilder des Provinz Ostgotland* 1923, Fig. 15, ferner: Burkitt, *Prehistory*, Cambridge 1925, Taf. 41 C.

⁸⁾ Juan Cabré Aguiló, *Las pinturas rupestres de Aldeaquemada*. *Comisión de Invest. pal. y preh.* Madrid 1917, S. 10, Fig. 4 u. 5.

⁹⁾ W. W. Peredolski, *Eine bildliche Darstellung des Menschen auf einem neolithischen Tongefäß*. *Archiv für Anthropologie*, Braunschweig 1905, S. 289.

Eine ähnliche neolithische Zeichnung, in der gleichen Technik geklopft, wiederum nicht patiniert, fand ich in einiger Entfernung von dem großen Fries, dicht neben einer paläolithischen Zeichnung, die im Gegensatz dazu stark patiniert war (Abb. 41). Abb. 19 zeigt rechts ein Tier, dessen Körper eine Linie, dessen vier Beine nur angedeutet sind (vgl. Zeichnung Abb. 32), ein solches Tier kommt in der europäischen neolithischen und bronzzeitlichen Kunst immer wieder vor. So etwa in Spanien, in der Provinz Galicia¹⁾, es erscheint ähnlich noch auf den ostpreußischen Gefäßen der frühen Eisenzeit. Alle diese Bilder sind nicht nur in der Formgebung, sondern auch in der Technik ganz scharf von den älteren naturalistischen Bildern unterschieden.

Wenn sich so die paläolithischen und die neolithischen Bilder in ihren Typen scharf trennen, so sind doch auch — und das ist besonders von Wert — die Übergänge deutlich erkennbar. Die neolithische Epoche ist nicht die eines anderen Volkes, einer anderen Kultur, sie wächst kontinuierlich aus der paläolithischen Kultur heraus, die paläolithische Kunst fortführend in andere Bahnen, andere Aufgaben. An keiner anderen Stelle der Felskunst überhaupt — auch nicht der Europas — ist diese kunsthistorische Entwicklung so deutlich erkennbar wie in Tiout.



Abb. 41.
Neolithische
Gravierung.
Tiout.

Man sieht, wie ganz langsam aus der sorgfältigen Strichtechnik des Hochcaspian wieder eine Klopftchnik wird. Die Striche werden nicht mehr genau und sorgfältig auspoliert, sie werden dünner, leichter, feiner, etwa wie auf Abb. 19 das kleinere Tier, das über den älteren Elefanten gezeichnet ist; schließlich läßt man die einzelnen Klopfstellen unverbunden stehen: die Technik des Neolithikums ist geboren. Sie erscheint lässiger, unbekümmerter, liebloser. Nicht nur daß sie formal abstrakter ist, macht ihr Wesen aus, auch daß sie technisch sorgloser vorgeht. Die Technik der paläolithischen Kunst Nordafrikas durchläuft also die Entwicklung von der Klopftchnik archaischer Form mit starker Patinierung über die Strichtechnik mit auspoliertem, eingetieftem Strich, ebenfalls mit Patinierung zu einer neuen Klopftchnik, die ohne Patinierung ist. Im Vordergrund stehen bei den späten Zeichnungen nicht mehr die Tierfiguren, sondern Menschen, ganz eckig, steif, symbolisch geworden. Es sind im Grunde nicht mehr Menschen, die dargestellt werden: nur noch die Idee Mensch erscheint, das Symbol, das Zeichen Mensch, Mann, Frau, Tier. Es steht eine andere geistige Welt hinter dieser Kunst, nicht mehr die Magie des Eiszeitmenschen, der die Tiere jagte, der sie magisch im Bilde bannte, sondern die animistisch erschaute Welt des Ackerbauers, des Viehzüchters. An die Stelle der Magie ist der Animismus getreten, an die Stelle der Zeit, in der der Mensch die Welt durch Zauber leiten konnte, die Zeit, in der die Welt den Menschen leitet, in der ihn Geister bedrücken, ängstigen, quälen, in der Geheimnisse ihn verwirren und zu vernichten drohen. Die Überlagerungen sind erkennbar in Abb. 17, 19, 26, kein Zweifel, daß auch hier wie in ostspanischer und franko-kantabrischer Kunst das

¹⁾ Vgl. Hugo Obermaier, Die bronzzeitlichen Felsgravierungen von Nordwestspanien (Galicien). Ipek 1925, Taf. 14, Fig. 5.

Imaginative das Jüngere ist. Von naturnaher Kunst führt auch hier der Weg zu der naturfernen, abstrakten Form, nach der Wiedergabe des Wahrnehmungsbildes die kompliziertere, auch in der Psychologie spätere Umsetzung des Gegebenen in abstrakte Denk- und Ausdrucksformen.

Sehr deutlich wird der Weg der Entwicklung bei den Abb. 29—32. Abb. 29 zeigt noch den typischen Stil des späten Capsien: sehr tief eingefurchte Linien, auspoliert, stark patiniert. Formal ist das Gegebene, das Vorbild des Künstlers schon umgeformt, aber das Tier ist in seiner besonderen Art noch erkennbar, eine Art Ziege. Zwar die Biegungen des Körpers werden nicht mehr dargestellt, nicht mehr die Zufälligkeiten der Bewegung, nichts mehr von den Problemen des Raums, der Tiefe, das Bild ruht ganz in der Fläche, in einer Ebene. Dabei sind die Formen so abgekürzt, so schematisiert, daß sie einen Rhythmus in sich tragen, eine innere Struktur, eine Getragenheit und Gleichmäßigkeit der Formsprache. Ebenso ist es etwa auch auf dem Bild Abb. 20. Auch hier deutlich erkennbar ein Rind, auch hier die Körperformen gebunden durch einen inneren Rhythmus, einen Gleichklang, der Zufälliges vernichtet und eine einheitliche Form schafft. Dabei aber eine interessante Wandlung in der Technik: das Tier auf Abb. 20 hat nicht mehr den tiefen, auspolierten Kontur, man erkennt aber die Klopfstellen, wenn auch der Kontur noch gezogen wird. Noch deutlicher wird die Erscheinung bei Abb. 18, wo unten auf dem Bild ein Tier dieser späteren Form ein anderes der früheren Form in den Konturen anschneidet. Neben dem Beweis, daß unsere Datierung die richtige ist, stellt dieses Bild auch deutlich die beiden Arten nebeneinander, ja, über dem oberen Tier liegen noch die Beinpartien der beiden ganz großen Tiere, die dem Hochcapsien angehören, der Epoche, die noch die Muskulatur, die lebendigen Formen des Tieres betonte.

Die Weiterentwicklung zeigt Abb. 30, immer mehr bildet sich die abstrakte, lebensferne, imaginative Form heraus, immer lockerer, sorgloser, unbekümmerter wird die Technik, in Abb. 31 ist der Prozeß noch fortgeschritten, in Abb. 32 hat er seinen Höhepunkt erreicht: aus der Kunst des Paläolithikums ist die des Neolithikums geworden. In der Photographie ist dieser Weg erkennbar auf Abb. 17. Das große Tier unten, anscheinend ein Rind, ist spätcapsienzeitlich, jünger das darüber gezeichnete Tier in dünnem Klopfkontur, noch jünger das straußenähnliche Tier, von dem man nur den langen Hals erkennt. Die Technik dieses Tiers ist schon fast neolithisch, lediglich die Formgebung ist noch zu naturhaft für ein neolithisches Bild: eine typische Gestaltung des Übergangs. Zu diesen Bildern des Übergangs zwischen den beiden großen Epochen gehört auch die Menschenfigur links oben auf Abb. 19. Der Kopf ist durch den Bildrand überschritten, man erkennt die ausgebreiteten Arme, sonst zeigt der Körper in seiner sackähnlichen Formgebung gar keine Gliederung, nur die Ansatzstelle der Beine ist angedeutet durch eingeklopfte Punkte. Die Technik dieses Bildes, auf der Photographie gut erkennbar, ist ähnlich der neolithischen Technik, aber noch fester, linienhafter.

So ist der Fries von Tiout besonders geeignet, den kunstgeschichtlichen



Abb. 18. Felszeichnung. Tiout



Abb. 14. Oase Tiout (Süd-Algerien)
Sahara-Atlas-Gebiet



Abb. 15. Felszeichnung. Tiout



Abb. 20. Felszeichnung. Tiout



Abb. 19. Felszeichnungen verschiedener Epochen. Tiout



Abb. 21

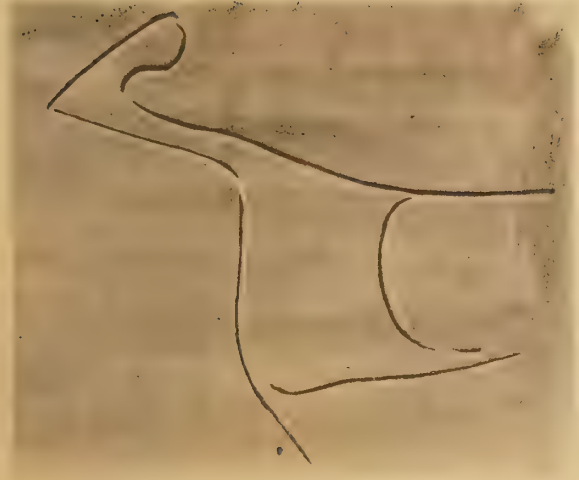


Abb. 23

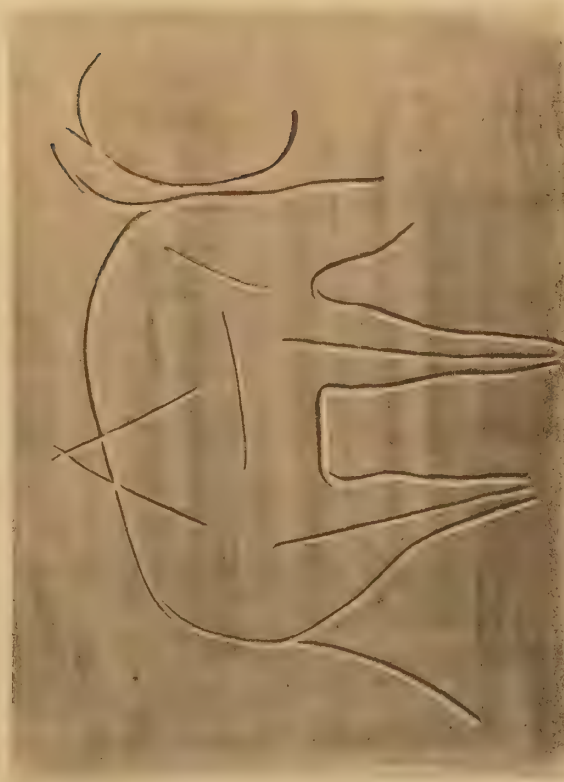


Abb. 22

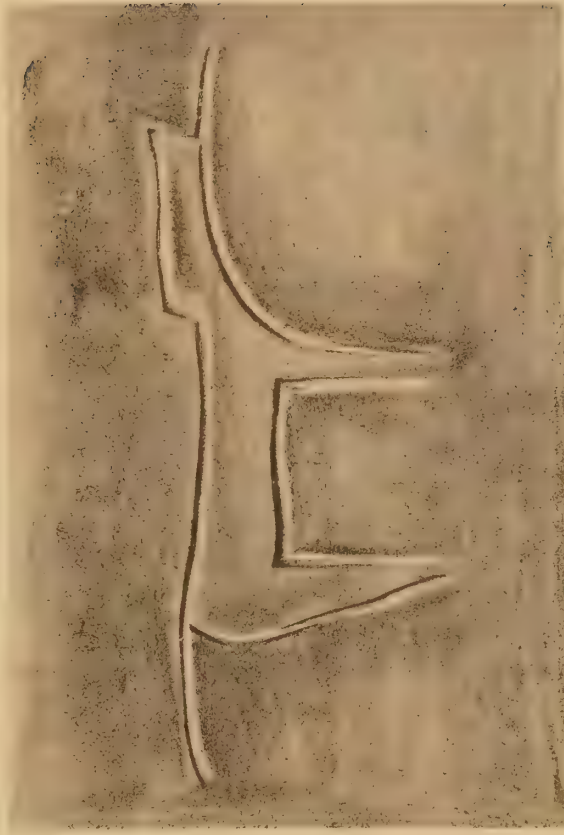


Abb. 24

Felszeichnungen am Col de Zenaga

Zeichnungen Herbert Kühn

Übergang vom Paläolithikum in das Neolithikum zu zeigen, ein Moment, das bisher noch nicht beachtet worden ist.

Durch die genaue Datierung dieser Bilder ist nun weiterhin auch zum erstenmal der Nachweis des telepathischen Bildzaubers, der Magie, möglich. Wenn man bisher zum Nachweis des Zaubers in paläolithischer Kunst auf eingezeichnete Pfeile verweisen mußte wie in Niaux, Isturitz, Sordes, Cabrerets, La Pasiega, Tuc d'Audoubert und auf den ostspanischen Bildern, oder auf Darstellungen von Menschen in Tiermasken wie in Combarelles, Altamira, Gourdan, Hornos de la Peña, La Madeleine, Mas d'Azil, Teyjat, Lourdes, Trois Frères, oder schließlich auf Skulpturen, die Einschußstellen zeigen wie in Montespan, so konnte dadurch die Tatsache der telepathischen Bannung erschlossen und wahrscheinlich gemacht werden, nie aber war der Vorgang selbst dargestellt. Diese Darstellung nun bringt Tiout. Man sieht auf einem Bild einen Mann, der mit Pfeil und Bogen jagt, eine Frau steht in einiger Entfernung von ihm und erhebt die Hände, eine Linie verbindet die beiden Gestalten in den Genitalregionen (Abb. 15). Es ist kein Zweifel, daß hier der Vorgang der Magie selbst dargestellt wird. Er ist auch wiederum nicht einmalig, sondern kommt an fünf Stellen vor. Diese Darstellungen waren bekannt, durch die Datierung bekommen sie aber erst ihren Wert und ihre historisch-psychologische Bedeutung.

Eine andere Darstellung (Abb. 18) zeigt den gleichen Vorgang. Der Mann trägt, genau wie der Jäger der ostspanischen Felszeichnungen, einen Kopfputz, in der rechten Hand hält er Bogen und Pfeil, in der linken Hand wohl auch Pfeile. Die Frau, deutlich als weiblich bezeichnet, steht in einiger Entfernung und erhebt die Hände. Wieder verbindet beide Gestalten eine Linie in den Genitalregionen. Interessant ist die offenbar perspektivische Verkleinerung der Frau dem Mann gegenüber. Die Perspektive erscheint auch in frankokantabrischer Kunst an mehreren Stellen¹⁾.

Die Möglichkeit der Datierung dieser Bilder aber führt weiter. In der Lybischen Wüste erscheinen Bilder, die genau denen des Sahara-Atlas-Gebietes entsprechen, erste Nachrichten brachten Barth²⁾, Duveyrier³⁾, Nachtigal⁴⁾. In neuerer Zeit berichteten über sie sporadisch⁵⁾ Zeltner, Gerhard Rohlfs, Newbold, neuerdings hat Frobenius⁶⁾ auch diese Bilder studiert. Sie bilden die Brücke zu den ägyptischen Bildern.

Die Existenz der Felsbilder Ägyptens ist völlig in Vergessenheit geraten. Sie wurden 1896 in einem Werk von de Morgan⁷⁾ durch Legrain veröffentlicht,

¹⁾ E. Passemard, Quatre chevaux gravés en perspective, sur os, du Magdalénien de la Caverne d'Isturitz. Bulletin de la Soc. Préhist. Française 1924, S. 236—238. — H. Breuil, Perspective à l'époque paléolithique, ebenda S. 238—40. — Félix Regnault, La perspective dans l'art paléolithique, ebenda 1925, S. 71.

²⁾ Heinrich Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord- und Zentralafrika, Gotha 1857—58.

³⁾ Henri Duveyrier, Les Touaregs du Nord, Paris 1865, S. 221, 388, 458.

⁴⁾ Nachtigal, Sahara und Sudan, Leipzig 1879.

⁵⁾ Herbert Kühn, Neugefundene Felszeichnungen der Lybischen Wüste. Ipek 1926, S. 288—289.

⁶⁾ Georg Leisner, Die Felsbilder. Mitteilungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie. II, Heft. 1927, S. 27—30. ⁷⁾ J. de Morgan, Recherches sur les Origines de l'Égypte, Paris 1896.

haben aber gar keine Beachtung gefunden. Später erwähnte Schweinfurth¹⁾ Felsbilder bei Assuan.

Diese Bilder nun sind im Vergleich mit den nordafrikanischen Zeichnungen des Sahara-Atlas-Gebietes von größter Bedeutung. Ihre Ähnlichkeit, ja, manchmal Übereinstimmung ist überraschend. Stellt man die Bilder nebeneinander wie auf Abb. 33 — die obere Reihe ägyptische Felszeichnungen der Station d'El-Hôsch in Oberägypten¹⁾, die untere Reihe Bilder des Sahara-Atlas-Gebietes aus Guebar Rechim und El Korema²⁾ —, dann erkennt man, daß es stilistische Unterschiede nicht gibt, daß die Bilder beider Gruppen übereinstimmen.



Abb. 33. Obere Reihe: Felsbilder Oberägyptens, Stat. El Hôsch. Nach Morgan. Untere Reihe: Felsbilder des Sahara-Atlas Gebietes. Links und Mitte: Guebar Rechim. Nach Flamand. Rechts: El Korema. Nach Frobenius-Obermaier.

Ein anderer Beweis ist Abb. 34. Hier geht die Ähnlichkeit noch weiter. Sie erstreckt sich nicht nur auf die beiden nordafrikanischen Gruppen, die des Sahara-Atlas-Gebietes und die Oberägyptens, sie dehnt sich auch aus auf das franko-kantabrische Gebiet. Auf der Abbildung stelle ich untereinander ein Bild des franko-kantabrischen Stils aus Pair-non-Pair, dem Aurignacien angehörig und genau datierbar³⁾, darunter ein Bild eines sich umsehenden Tieres aus Ksar-el-Ahmar, dem nordafrikanischen Stil angehörig aus dem Sahara-Atlas-Gebiet⁴⁾, als drittes ein oberägyptisches Bild aus d'El Hôsch⁵⁾ und als viertes ein Bild ägyptischer frühester Keramik der weißbemalten Ware der ersten Kultur⁶⁾. In den Bildern der Tongefäße dieser Kultur lebt, wie sich hieraus ergibt, bis in das Neolithikum hinein der alte Stil der Felszeichnungen fort. Auch auf den Tongefäßen wird der Stil allmählich mehr und mehr stilisiert bis

¹⁾ G. Schweinfurth, Zeitschr. f. Ethnol. 1912, S. 627 ff. F. v. Luschan, ebenda 1922, S. 177—192.

²⁾ Nach de Morgan, l. c., Fig. 489.

³⁾ Nach Flamand, Les pierres écrites, Paris 1921. Links und Mitte: S. 143, Rechts nach Frobenius-Obermaier, Hadschra Maktuba, Taf. 105.

⁴⁾ Nach Daleau, Les gravures sur rocher de la Caverne de Pair-non-Pair, Bordeaux 1897, Taf. 3.

⁵⁾ Nach Flamand, l. c. S. 162, Fig. 91.

⁶⁾ Nach Morgan, l. c. Fig. 488, 8.

⁷⁾ Ibid. Taf. II.

er den naturhaften Charakter ganz verliert — ein Beweis, daß Keramik hier sehr früh erscheint in direktem Anschluß an das Paläolithikum, daß die Tradition nicht abbricht und keine Einwanderung neue Elemente bringt.

Ähnliche Übereinstimmungen bringt Abb. 35. Die beiden oberen Bilder stammen aus Oberägypten, es sind Zeichnungen auf Schieferplatten aus Beït



Abb. 34. Oberes Bild: Franko-kantabrisch. Pair-non-Pair. Nach Daleau. Zweites Bild v. oben: Sahara-Atlas-Gebiet. Ksar-el-Ahmar. Nach Flamand. Drittes Bild: Oberägyptisch, Felsbild. El Hösch. Unterstes Bild: Ägyptisch. Auf Keramik. Nach Morgan.



Abb. 35. Beide oberen Bilder: Zeichnungen auf Schieferplatten. Beït Allam. Nach Morgan. Drittes Bild: Sahara-Atlas-Gebiet. Felszeichnung. Nach Flamand. Viertes Bild: Ägyptisch. Auf Keramik. Nach Flinders Petrie.

Allam¹⁾, das dritte Tier stammt aus Guebar-Rechim, aus dem Sahara-Atlas-Gebiet, eine Felszeichnung²⁾; das vierte ist wieder eine Zeichnung von einem

¹⁾ Nach Morgan, l. c. Fig. 510—511.

²⁾ Nach Flamand, l. c. S. 143, Fig. 56.

ägyptischen Tongefäß der ersten neolithischen Kultur¹⁾. Die Ähnlichkeit der Bilder ist sehr groß, nicht, daß eine gegenseitige Beeinflussung durch diese Bilder selbst anzunehmen wäre — der Stil aber beweist, daß Kontakt besteht, daß Ströme des Gebens und Nehmens hin- und herlaufen.

Noch deutlicher ergibt das wohl Abb. 36, das obere Bild von ägyptischer Keramik²⁾, das zweite Bild eine Felszeichnung des Sahara-Atlas-Gebietes aus Guebar-Rechim³⁾, Ähnlichkeiten, die in der Tat überraschend sind. Vergleicht man damit noch Abb. 29, ein Bild, das ich am Col de Zenaga aufnahm, dann möchte man geneigt sein, an direkte Beeinflussung nicht nur durch den Stil, sondern durch die einzelnen Bilder selbst zu glauben.



Abb. 36. Oben: Zeichnung auf ägyptischer Keramik. Nach Flinders Petrie.
Unten: Felsbild des Sahara-Atlas-Gebietes. Guebar-Rechim. Nach Flamand.



Abb. 37. Oben: Sahara-Atlas-Gebiet. Aïn Tazina. Nach Flamand.
Unten: Ägypten. Auf Keramik. Nach Flinders Petrie.

Den gleichen Gedanken macht auch Abb. 37 wahrscheinlich. Zwei eigentümliche Tiere erscheinen hier in durchaus ungewöhnlicher Wiedergabe, das eine dem Sahara-Atlas-Gebiet; der Station Aïn Tazina⁴⁾, das andere, untere, einem ägyptischen Tongefäß entstammend⁵⁾. Der gleiche Fall sogar derselben Station, Aïn Tazina⁶⁾ und wiederum Malerei auf ägyptischem Tongefäß⁷⁾ liegt vor in Abb. 38. Zwei giraffenartige Tiere, zu denen ich eine Parallele auch am Col de Zenaga fand.

Aus dieser Ähnlichkeit, ja fast Gleichheit der Bilder ergeben sich nun mehrere

¹⁾ Nach Flinders Petrie, Diospolis parva 1898—99, Taf. 19 u. 20.

²⁾ Nach Flinders Petrie und Quibell, Naqada and Ballas 1896, Taf. 51.

³⁾ Nach Flamand, l. c. S. 159, Fig. 87.

⁴⁾ Nach Flamand, l. c. S. 200, Fig. 140.

⁵⁾ Nach Petrie und Quibell, l. c. Taf. 51.

⁶⁾ Nach Flamand, l. c. S. 156, Fig. 80.

⁷⁾ Nach Quibell, Archaic objects, Cairo 1904, Taf. 34.

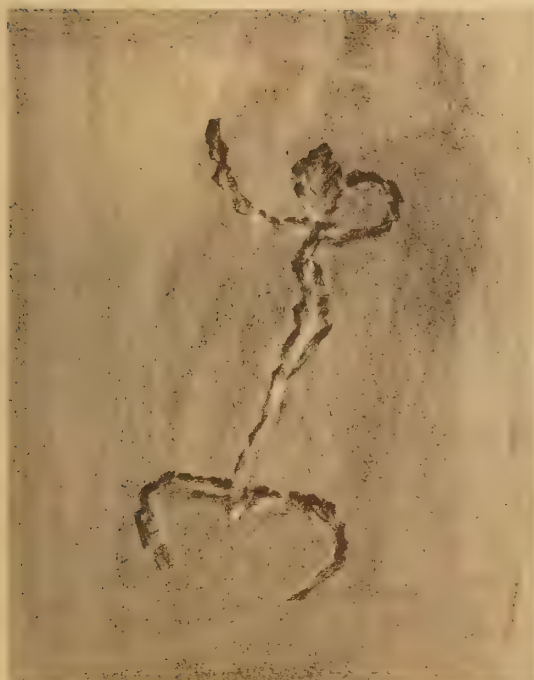


Abb. 25. Neolithische Felszeichnung, Tiout

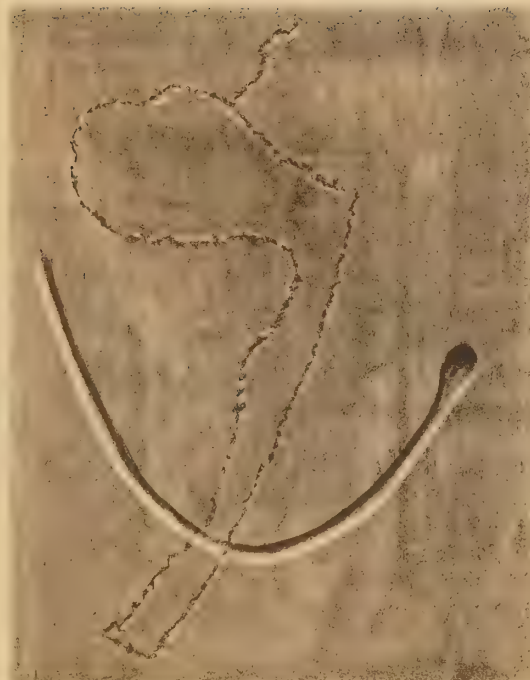


Abb. 26. Neolithische Felszeichnung (Axt)
über einer paläolithischen (Schwanz eines Tieres)



Abb. 28. Col de Zenaga



Abb. 27. Col de Zenaga

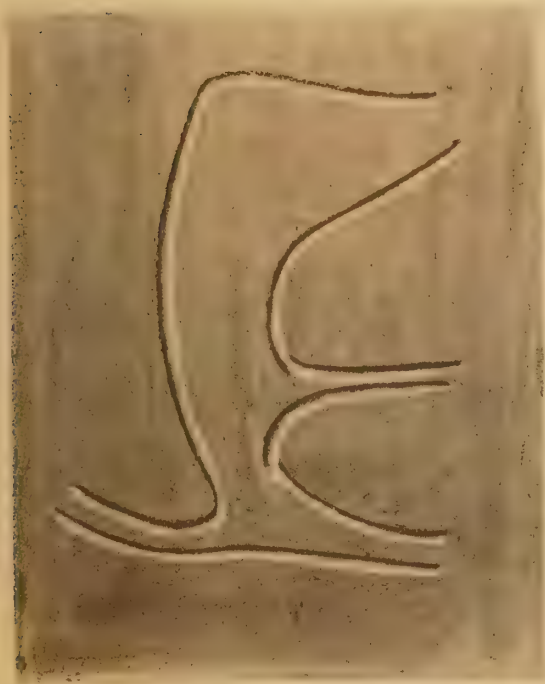


Abb. 29. Col de Zenaga

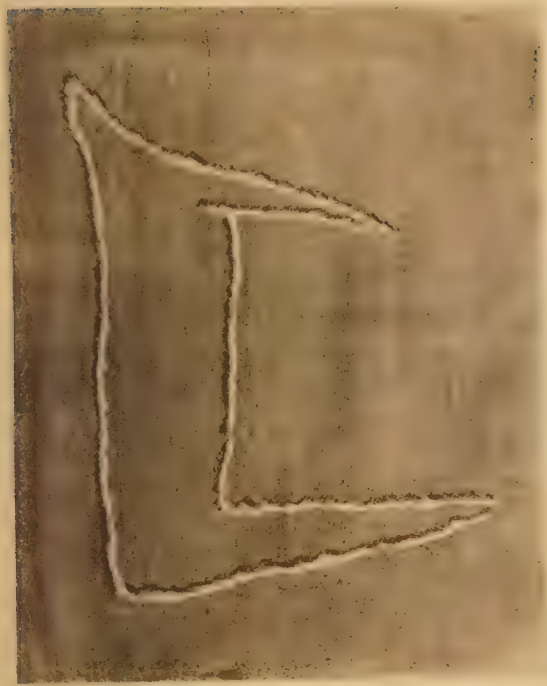


Abb. 30. Tiout

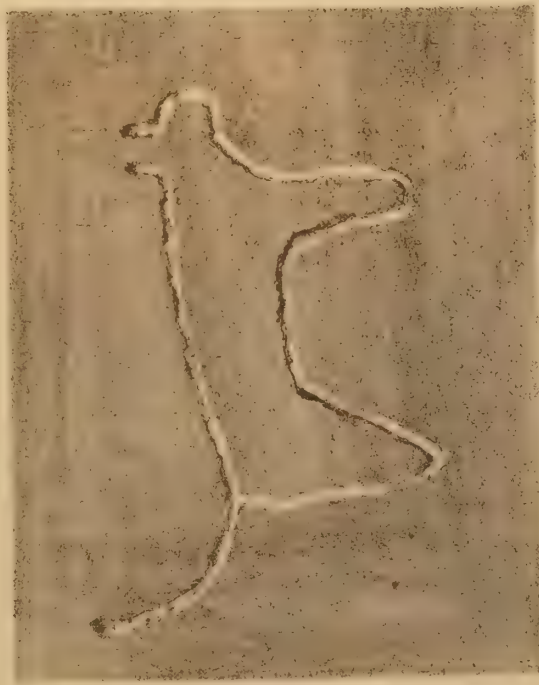


Abb. 31. Tiout

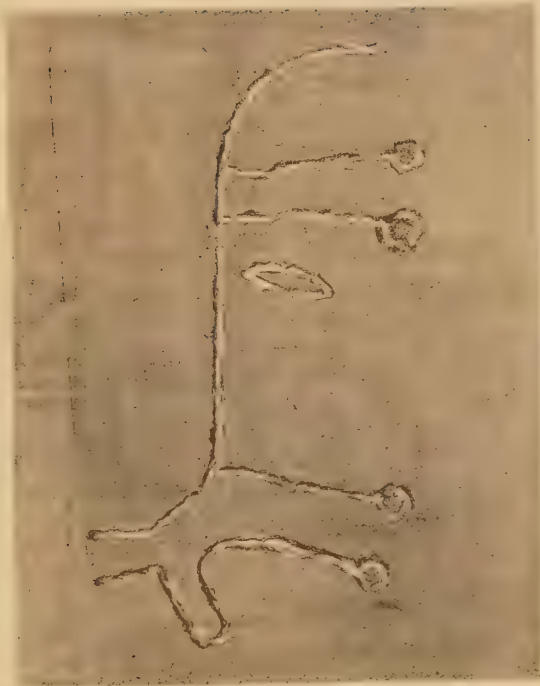


Abb. 32. Tiout

sehr wertvolle Schlüsse. Erstens die nordafrikanischen und die ägyptischen Bilder müssen gleichzeitig sein und daraus ergäbe sich, da die nordafrikanischen Bilder, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, paläolithisch sind, daß auch die ägyptischen Bilder des sensorisch-naturhaften Stiles paläolithisch sind. So hat sich durch die Datierung der nordafrikanischen Bildes der Umkreis der paläolithischen Kunst nicht nur über das Sahara-Atlas-Gebiet sondern auch über Ober-, ägypten hin erweitert, ein Ergebnis von großen Folgen. So wird auch erst die Übernahme der Kultscheibe und der Uräusschlangen durch Ägypten verständlich, sie geschah im Paläolithikum selbst, wie eine Malerei auf einem Tongefäß beweist, die ein Rind mit der Scheibe darstellt¹⁾ (Abb. 39). Dieses Bild dürfte das älteste ägyptische Bild dieses Typus sein, und da das Bild der ersten neolithischen Kultur angehört, ist es durchaus möglich, daß das Motiv selbst im Paläolithikum seinen Weg vom Sahara-Atlas-Gebiet nach Ägypten gefunden hat.



Abb. 38. Links: Ägyptisch. Auf Keramik.
Nach Quibell. Rechts: Sahara-Atlas-Gebiet.
Felszeichnung. Clin Tazina. Nach Flamand.



Abb. 39. Ägyptisch. Auf Keramik.
Flinders Petrie.

Und weiter ergibt sich, daß die Kunst Ägyptens durchaus autochthon, ganz einheitlich in ihrer Entwicklung ist. Von der paläolithischen Felskunst kann man das Fortleben derselben Motive, desselben Stils bis in das ganz frühe Neolithikum bis zu den Malereien der Tongefäße der weißbemalten Ware der ersten Kultur erkennen (Flinders Petrie Staffelfzahl 30—38). Daneben lebt wie in Europa auf anderen Tongefäßen derselben Kultur schon die stilisierte, imaginative Kunst, die Existenz der verhältnismäßig naturhaften Bilder ist nur noch der Nachklang der großen paläolithischen Kultur, ein Nachklang, der auch bald erlischt. Erst in der zweiten Kultur dringen offenbar vorderasiatische Elemente in Ägypten ein.

Als drittes und vielleicht wichtigstes Moment ergibt sich, daß die ägyptische Kultur in Kontakt nicht nur mit der des Sahara-Atlas-Gebietes erwächst, wie auf anderem Wege auch Scharff²⁾ nachweisen konnte, sondern auch in weiterem Zusammenhang mit der paläolithischen Kultur Europas. Die Beziehungen zwischen der Capsienkultur und der des Aurignacien-Magdalénien, auf die ich

¹⁾ Nach Flinders Petrie, Diospolis parva Taf. 20, Fig. 19.

²⁾ Aus inhaltlichen Gründen (Vorkommen der Phallustasche und einer bestimmten lybischen Hunderasse, der Formen der Keramik und der Industrie) hat Scharff auf diesen Zusammenhang verwiesen (Alexander Scharff, Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte, Leipzig 1927, S. 22).

an anderer Stelle verwies¹⁾, sind in letzter Zeit noch viel deutlicher geworden, Breuil veröffentlichte ein Bild aus dem Abri Labatut bei Sergeac in der Dordogne, das durchaus im ostspanischen Stil gearbeitet scheint²⁾, obgleich es im Umkreis der franko-kantabrischen Kunst, wo es ganz isoliert steht, zutage kam. Neue Grabungen im Abri Genière im Département Ain³⁾ ergaben eine Industrie des späten Magdalénien, die viele Capsienelemente enthielt.

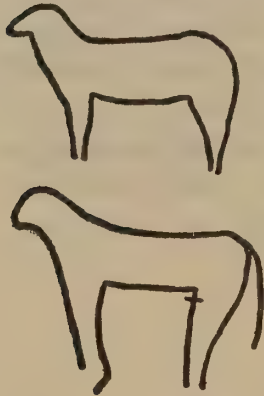


Abb. 40. Oben: Franko-kantabrische Stil. Pair-non-Pair. Aurignacien. Nach Daleau. Unten: Sahara-Atlas-Gebiet. Moghar-el-Tathani. Nach Flamand.

Stellt man ein Bild aus Pair-non-Pair⁴⁾, aus dem Aurignacien, neben eine Felszeichnung aus Moghar-el-Tathani⁵⁾, aus dem nordafrikanischen Kulturkreis (Abb. 40), wird der Zusammenhang sehr deutlich, ähnlich wie es bei Abb. 34 der Fall war.

Es ergibt sich so nicht nur, daß die nordafrikanischen Bilder des Sahara-Atlas-Gebietes paläolithisch sind, sondern auch, daß sie mit den Bildern der gleichzeitigen anderen paläolithischen Kulturen in Kontakt standen und zwar nicht nur nach Norden, nach Europa hin zu den beiden Kulturkreisen der ostspanischen und der franko-kantabrischen Kunst, sondern auch nach Osten hin zu einer bisher noch nicht erkannten paläolithischen Felskunst Ägyptens.

Die Tatsache einer paläolithischen Felskunst Ägyptens, die ich bisher — allerdings nur auf Grund der alten Zeichnungen — wegen der stilistischen Ähnlichkeiten mit den übrigen paläolithischen Bildern für gegeben annehmen möchte, wirft ein vollkommen neues Licht in die Ursprünge der ägyptischen Kultur und damit der Menschheit überhaupt. Es wäre dringend zu wünschen, daß bald die oberägyptischen Felszeichnungen nach modern wissenschaftlicher Methode neu aufgenommen würden, vor allem, daß an den Bildern selbst Grabungen stattfänden. Ich bin überzeugt, daß eine solche Aufnahme nicht nur eine neue große Erweiterung unserer Kenntnis der paläolithischen Kunst bringen würde, sondern daß auch ganz neue und tiefere Einsichten in die Vorzeit Ägyptens uns Wesen und Sinn der ägyptischen Kultur klarer und besser erschließen.

(Sämtliche Bilder auf den Tafeln nach Aufnahmen und Zeichnungen des Verfassers.)

¹⁾ Herbert Kühn, Zeitschrift f. Ethnologie 1926, S. 349—367.

²⁾ H. Breuil, Oeuvres d'art paléolithiques inédites du Périgord et art oriental d'Espagne. Revue anthropologique 1927, S. 101—108.

³⁾ Gaillard, Pissot, Côte, L'abri préhistorique de la Genière à Serrières-sur-Ain, L'Anthropologie 1927, S. 1—47.

⁴⁾ Nach Daleau, l. c. Taf. 5.

⁵⁾ Nach Flamand, l. c. S. 193, Fig. 132.

ETHNOGRAPHISCHE KUNST — ART ETHNOGRAPHIQUE — ETH- NOGRAPHICAL ART — ARTE ETNO- GRÁFICO — ARTE ETNOGRAFICA

*

VON WESENTLICHEM IN DER AFRIKA- NISCHEN KUNST

Mit 1 Abbildung auf Tafel 12.

Von RICHARD KARUTZ-Stuttgart

Das künstlerische Schaffen des frühen Menschen hat sich mit Erfolg dagegen gewehrt, sich rein formalistisch beschreiben und aus dem Vergleich mit europäischer Kunst heraus als barbarisch abtun zu lassen; ebenso dagegen, daß man es nur geographisch umreißt und auf die verschiedenen Völker und Stämme verteilt. Es beansprucht sein kulturhistorisches Recht und bekommt es denn auch bereits allgemein zugebilligt. Aber es weiß gut, daß Kultur und Zivilisation nicht dasselbe ist, und begnügt sich nicht mit der Zuweisung zu Wirtschaftsformen oder Gesellschaftsformen, es verlangt über das Formale hinaus Anerkennung für seinen geistigen Wesensgrund und fordert die Wertung seiner Formen nicht als äußerlicher Teile anderer Formen, sondern als eines natürlichen äußeren Abdrucks des inneren Wesenskernes. Da aber sieht es heute den so freudig angesetzten Anlauf der ethnographischen Kunstgeschichte schon wieder zum Stillstand kommen, sieht sich unverstanden und sieht die Möglichkeit, jemals verstanden zu werden, in die Ferne gerückt.

Und doch hatte sein Eindruck auf die künstlerische Seele Europas, als deren innere Not es entdeckte, mächtig schöpferisch-anregend gewirkt. Mode und Sensation allein hätten das nicht gekonnt, auch nicht Motivbedarf und Ideenleere. Es mußten schon innere Zeitgeistbeziehungen da sein, und sie waren da, unsere Kunst suchte Wahrheit, Wesen, Wirklichkeit, suchte den ewigen, objektiven Geist hinter dem vergänglichen Stoff, die „Ursprünglichkeit des Daseins, die ursprüngliche Mystik des Lebens“ (von Sydow)¹⁾, suchte Rettung vor eigener Relativität, vor der selbstempfundenen Leere. Sie fand, was sie suchte, u. a. in der Negerplastik, wenn sie auch nicht sah, daß hinter dieser nur ein, nicht das Ewig-Wirkliche steht, daß Negerbewußtsein niemals ist noch sein kann Europäerbewußtsein, daß man afrikanische Kunst verstehen muß und kann, aber nicht abschreiben darf.

Die Wissenschaft andererseits erkennt an, daß die Kunst dieser Stufe nur aus der Religion heraus begriffen werden kann; und in der Tat fließt deren geistiger Strom noch nahe der Quelle, welche die Einheit von Religion, Wissenschaft und Kunst aus den Urgründen des Menschheitswerdens emporgetragen hat.

¹⁾ v. Sydow „Ahnenkult und Ahnenbild der Naturvölker“.

Sie fühlt, daß da ein irgendwie innerlich Wahres und Wesenhaftes, ein Harmonisches in Geist und Sein, ein Jenseitiges, ein Kosmisch-Ewiges ist, was jener Kunst und Religion gemeinsam eignet und die Wurzeln der Kultur treibt; und in der Tat wurzeln sie in dem Realen des Wollens und Geschehens in der geistigen Welt, in dem Realen des menschlichen Bewußtseins, das selbst aus der Welt des Geistigen stammt, sie mitlebt, sie weiß, sie freilich auch verliert und nach einer Zeit des Erinnerns, nach einer weiteren des träumenden Nocherahns das Nichtmehrgewußte und Nichtmehrerinnerte überlieferungsgemäß weiter übt und dabei naturgemäß der Entartung, Verflachung und Verzerrung verfällt.

Die Wissenschaft fühlt etwas von dem Vorhandensein solcher Realität, weil sie als kluges Kind unserer Zeit deren aushöhlende Negativität als etwas Gegensätzliches wohl bemerkt. Sie sieht an den Phänomenen, daß etwas nicht stimmt, daß etwas fehlt, was einstmals da war. Aber sie bleibt beim bekümmert-verzichtenden Feststellen der Tatsache, daß etwas nicht mehr da ist, stehen. Sie fürchtet, sich etwas oder vielmehr alles zu vergeben und ihre Wissenschaftlichkeit zu verlieren, wenn sie positiv würde und in jene Gründe hinunterstiege, in die sich zurückgezogen hat, was aus unserer Zivilisation verschwunden ist und dessen Fehlen man eben spürt. Sie merkt, daß man ein Kunstwerk nur mittels seelischer Analyse erschließen kann, wagt sich aber nicht daran, weil sie um ihre wissenschaftliche Analyse besorgt ist, denn sie glaubt, Ästhetik und Subjektivität wäre eins.

Natürlich weiß sie und bekennt es, daß die Kunst aus der Weltanschauung des Künstlers heraus beurteilt werden muß, aber eben diese meint sie nicht fassen zu können. Sie ist sich darüber klar, daß ihre Versuche, die Geistesart der sog. Naturvölker zu deuten, bislang nur bis zum Aufstellen von Begriffen gekommen sind, daß „Naturvolk, primitiv, Seele, Animismus, Fetischismus, Zauber“ usw. Schematisierungen und letzten Endes Schemen sind, aber indem sie im unklaren Nebel sich zurechtfinden will, wagt sie nur das Mittel neuer Begriffe.

Die Soziologie eines Dürkheim und Levy-Brühl hat ein Unheil gestiftet, das fortzeugend Neues gebiert; ihr Fehlschluß, daß kollektives Vorkommen auch kollektives Herkommen, ein Erfinden durch die Gruppe bedeutet, schneidet den psychologischen Faden ab und bestreitet offen den Naturvölkern den Sinn für das Schöpferische — sie bleiben im Übereinkommen —, dem Einzelnen alle persönliche Prägung — nur der Stamm prägt. Aber die ethnologischen Tatsachen widerstreiten dem, und so muß eine so ernste, suchende Bereitwilligkeit, wie diejenige Vatters¹⁾ in Schwierigkeiten kommen und im Kompromiß enden.

Das beginnt schon beim Begriff des Naturvolks. Erkennt man ihn als unscharf und wesenhafter Unterscheidungen unfähig, so sollte man ihn mutig fallen lassen, und sucht man — mit Recht — die Quellen der Kunst in der Geistesart, so sollte man nach ihr, nach dem inneren Sinn die äußere Gruppierung gestalten. Gibt sich die afrikanische und die ozeanische Plastik z. B. so gegen-

¹⁾ Vatter, „Religiöse Plastik der Naturvölker“.

sätzlich, wie jeder Forscher betont, jedes Auge es sieht, und wie es tatsächlich der Fall ist, so sollte man sie nicht mehr unter einer „Kunst der Naturvölker“ zusammenfassen.

Dem Grunde solcher Gegensätzlichkeit versuchte man nahezukommen: Formal taten es v. Sydow — architektonisch und malerisch — und Kühn — statisch-tektonisch, kubisch und ornamental, dynamisch —, sie konnten daher, soviel Wahres daran ist, nicht den befriedigen, der von der Geistesart ausgeht. Sachlich tat es Kühn¹⁾, aber seine ökonomische Note ist nicht allein der Urton, und versuchte es Vatter²⁾, aber gebunden an den Materialismus unserer Zeit, kann er wohl „Verständnis gewinnen für die pietätvolle Verbundenheit des Primitiven mit dem Vergangenen“, aber er kann dieses Vergangene nur hinnehmen, es nicht als Ewig-Gesetzmäßiges und Physiologisch-Bedingtes durchschauen, er muß unseren Fragen nach dem Warum die Antwort schuldig bleiben.

Einen Weg aber muß es geben. Wir wissen, daß Formalistik nicht den Kern trifft; wir wissen, daß dieser Kern in der geistigen Persönlichkeit beschlossen liegt; wir wissen aber auch mit Goethe, daß Kern und Schale Eines sind, und mit den Chinesen, daß Wesen Form, Form Wesen ist. So muß es einen Weg geben, aus der Form des Künstlerischen dessen geistige Quelle zu erschließen und aus der Geistesart die Form des Künstlerischen zu deuten.

Goethes Denkart, die beim Anschauen des Straßburger Münsters genau die Bauformen fehlen sah, die der ursprüngliche Plan vorgesehen hatte; die am ersten Töpferscheibengefäß den Verfall der Kunst, an der ersten Maschine das Elend des industriellen Zeitalters kommen sah; die ihm am Abend der Schlacht von Valmy die berühmten Worte eingab „Von hier und von heute ab beginnt ein neuer Abschnitt der Weltgeschichte“, sie eröffnet uns den Weg. Mit ihr können wir das Kunstwerk als Teil der Ideenwelt, das Erlebnis des Künstlers als Mittelglied zwischen Ideenwelt und Menschenwelt, das Schaffen des Künstlers als Fortsetzen des Schaffens der Natur durchschauen. Der Grad nun, in welchem Natur geschaut und nachgeschaffen wird, und die Organisation, durch welche es geschehen kann, leiten die psychologische Betrachtung zur historischen weiter. Das untertauchende Einfühlen in das Objektive, vor dem sich die Wissenschaft hütet, kann mit nüchterner Wissenschaftlichkeit ergriffen werden und klare wissenschaftliche Ergebnisse bringen.

Die Synthese zwischen psychologisch-evolutionistischer Methode und historischer Methode führt auch in der ethnographischen Kunstgeschichte zum Ziel. Des Rätsels Lösung ist: Historie ist die Evolution des Psychischen, Geschichte ist die Entwicklung des Bewußtseins.

„In Afrika sind eigentliche Götterbilder selten. Die Götter stehen dem Menschen zu fern, und auch da, wo, wie im Sudan, ein höchster Schöpfergott anerkannt wird, fehlt das Gefühl einer nahen Verbundenheit mit ihm, wie es die innerliche Beziehung zu den Ahnen, die oft als Mittler zwischen Gott und

¹⁾ Herbert Kühn, „Die Kunst der Primitiven.“ München 1923.

²⁾ Siehe oben.

den Menschen gelten, auszeichnet“¹⁾. Man darf nicht ganz so denken, will man dem afrikanischen Menschen gerecht werden. Abwesenheit von Kunst ist nicht Abwesenheit von Wissen um das, was Gegenstand der Kunst sein könnte, d. h. Abwesenheit von religiöser Kunst nicht Abwesenheit von Religion, Abwesenheit von Götterbildern nicht Abwesenheit von Wissen um die Götter! Gerade das Umgekehrte ist der Fall.

Je stärker das innere Erleben des Göttlichen, desto seltener das „Sich ein Bild von ihm machen“, denn das Bild ist für das Erleben unnötig, der Schein unnötig für das Sein. Erst wo das Wissen sich verliert, muß er durch das Bild und am Bilde erneuert werden. Das geschieht im Verlaufe der Geschichte durch die Mysterien. Sie sind die alten Lehrstätten des Wissens von dem göttlichen Walten, die für Jahrtausende der vorchristlichen Zeit die Menschen vor dem Vergessen ihrer himmlischen Herkunft bewahrten, gegen den irdischen Materialismus schützten, mit sittlichen und geistigen Impulsen erfüllten. Mit dem Christentum wandelte sich die menschliche Persönlichkeit und beschritt den Weg zur Individualität; das Mysterienwesen, schon seit Aischylos' Zeiten bedroht — man beschuldigte den großen Tragiker des Verrats der Mysterien — verlor seine Gültigkeit und Berechtigung. Die Gotteserkenntnis trat aus dem Dunkel der Einweihungstempel in das Sonnenlicht des Tages, aus dem Einfluß fremden Priesterbewußtseins in den Eigentatbereich des Einzelbewußtseins.

Reste der alten vorchristlichen Mysterien verschiedener Stufen leben noch in jenen Geheimbünden und Initiationszeremonien der frühen Völker, deren Erforschung die allernotwendigste und nächste Aufgabe der Ethnologie sein muß; abgestorbenen Überbleibseln begegnet man noch in europäischen Schichten, die der ausgleichenden Zivilisation von heute fernblieben.

Die Mysterienschulen lehrten zweierlei Erkenntniswege bzw. lehrten die Erkenntnis auf zwei Stufen: auf der esoterischen spalteten die Eingeweihten mit künstlichen Mitteln die Persönlichkeit des Schülers, so daß dieser, von außen geführt, von außen beeinflusst, von außen organisch verändert, ein Schauen der geistigen Welt erleben konnte; auf der exoterischen Stufe trug die Mysteriengemeinschaft ihr esoterisches Wissen in verständlichen Bildformen an die Menge der Nichteingeweihten heran.

Die Zeit der Mysterien ging in Europa, Asien, Nordafrika vorüber, die Schleier ihrer Geheimnisse zerrissen, das Bewußtsein des einzelnen löste sich von der führenden Hand der Gruppe, der Alten, der Weisen, der überlieferten Regeln und Sitten. Im Christentum wurde ein neuer Menschheitstypus geboren und wuchs langsam heran, wenn auch die Gegenmächte im römischen Reiche, in den arabisch-islamischen Herrschaften, im wissenschaftlichen Zeitalter und Materialismus ihn hemmten. Während ihrer Geltungsdauer hatten die Mysterien ihre Kreise weiter und weiter gezogen, über ihre Volksgemeinschaften hinaus, über die Erde hin, war doch was sie lehrten, Menschheitsangelegenheit, wie sie lehrten, Bewußtseinsangelegenheit; Verschiedenheit und Wandlung des Bewußtseins bestimmten die Aufnahme und Weitergabe der Lehren.

¹⁾ Vatter a. a. O.



Abb. 1. Kamerun. Museum für Völkerkunde, Lübeck

Inhalt der Lehren war das Wissen von Sinn, Sein und Werden der Welt, von Sinn und Ziel, Sein und Werden des Menschen, von der Beziehung zwischen beiden; Zweck der Lehren war die Erhaltung all dieses Wissens.

Die Tatsache, daß der Mensch einst ein Wissen von der geistigen Wesenhaftigkeit aller sichtbaren Erscheinungen besaß, macht es klar, daß es eine Zeit gab, in der noch keine Mysterien bestanden. Es war einst ein Vor-Mysterienzeitalter, jenes goldene Zeitalter, von dem die Alten sangen und sagten, das Zeitalter des träumenden Hellschertums, das die Geschehnisse der späteren Mythen und Märchen erlebte. Aber es schwand, jenes Wissen verlor sich, das Bewußtsein wandelte sich vom Schlaf — und Traum — zum wachen Zustand. Diese Wandlung ist der Inhalt der Geschichte.

Hierdurch scheiden sich die Mysterien sofort in zwei Gruppen, in solche, die den geisterkennenden Menschen in die Erde führten, und in solche, die den erdennenden Menschen in die geistige Welt führten bzw. zurückführten. Jene lehrten ihn die sichtbare sinnliche Welt, diese die unsichtbare übersinnliche hinter der Physis; jene unterwiesen ihn so, daß er sein Erdendasein leben konnte, diese so, daß er es seelisch tragen konnte. Aus den Mysterien der ersten, älteren Art, den Erdmysterien erklärt sich die altsteinzeitliche Kunst S.-W.-Europas mit ihren Ausläufern in Afrika — sie verbindet den Menschen der Sammelwirtschaft mit der Umwelt, zumal mit der Tierwelt — und die alt- und neusteinzeitliche Kunst des Ahnenbilderdienstes — er verbindet den Menschen der Bodenwirtschaft mit der Erde, mit der Geschlechterfolge seiner Familie und Sippe.

Was Frobenius schon früh sehr richtig sah, die Entstehung des Ahnenpfahles aus dem Schädelpfahl, entspricht der Entwicklung einer Mysterienlehre, die an dem Bewahren des Schädels als Teil des Körpers — mit allen ihm folgenden Formen der Mumifizierung — die Zugehörigkeit zur Erde und zur Geschlechter-Erbreihe lehrte, zu einer anderen, welche den Schädel in Holz nachbildete und die Figur als Anschauungsmittel gebrauchte. Nur darf man sich das nicht als mechanische, stumpf und dumpf abformende Wiederholung vorstellen. Es spielt sich auf der Grundlage inneren Erlebnisses ab, des Erlebnisses der Geburt.

Der Ahnenkult ist nicht das Mysterium des Todes oder auch nur einer Entspannung, wie man gesagt hat, sondern der Geburt. Er weiß, woher der Mensch auf der Erde kommt, aus der Geschlechterreihe der Vorfahren, und dieses Wissen hält er fest; er bewahrt und vermittelt es durch das Ahnenbild.

Erlebnis und künstlerische Ausdruckstat des Erlebnisses sind durch die Wandlung äußerer Kräfte zu inneren bedingt. Man muß das bejahen, wenn das Schlagwort vom Makro- und Mikrokosmos keine gedankenlose Metapher, sondern sinnvolle Sprachform sein soll. Wir können nichts be—greifen als was in uns ist, nichts erleben als was in uns lebt. Leben kann aber nicht der Tod der Erde, sondern nur das Sein des Geistes. Leben der Erde kann nur sein ein Geistiges, das durch die Erde hindurchgegangen ist und durch die Erde hindurch wirkt. Geistige Gestaltungskräfte müssen gestaltenwollend im Künstler wirken, der

ein Werk zur Gestaltung bringen will. Und hier zwingt physiologische Gesetzmäßigkeit der afrikanischen Plastik ihren Stil auf.

Die Gestaltungskräfte leben sich zuerst in dem Bilden des Kopfes aus und von ihm aus erst im übrigen Körper, wie die Wachstums- und Proportionsverhältnisse der embryonalen Zeit beweisen. Das überstarke Drüsensystem des dunklen Menschen der altweltlichen Tropen arbeitet den Gestaltungskräften entgegen, nur in ihrem Ausgangspunkte, eben dem Kopfe, ihrer Höchstleistung als der von Goethe erkannten Metamorphose des Langknochens zur sphärischen Schädelbildung bleibt es zurück. Die Knochenaufbaukräfte beherrschen, im Schädel konzentriert, das kindliche Alter. In ihrer Gewalt bleibt vermöge seiner Organisation der afrikanische Mensch; und da er auch sonst dem Prozeß der Rassenbildung, d. h. der differenzierten Menschenformung am nächsten steht, er, der „frühe Mensch“, so bleibt er eben auf der kindlichen Stufe stehen.

Mit ihm der afrikanische Künstler, der mit seinem Erlebnis nur bis zu den — kindlichen — mathematischen Aufbaukräften kommen kann. Daher rührt das, was man das Architektonische in der Negerplastik genannt hat, oder das Kubische. Der Neger erlebt nur die Grundtendenzen, die groben Richtungen, nicht die feineren Ausarbeitungen, er hat keine statischen und keine proportionalen Probleme, er erlebt die Kindeskräfte und formt daher zuerst und vor allem den Kopf, in ihm auch das Vollendetste, was er geschaffen hat. Das sphärische Rund z. B. des Schädels wölbt sich an manchem Stück seiner Plastik zur edelsten Stirn¹⁾. Meist freilich preßt sich die quantitative Kraft der formenden Mächte mit jäher Gewalt in den Stoff und prägt Köpfe, die auf den ersten Blick wie zügelloseste, grausamste barbarische Wildheit abschrecken, in Wahrheit aber höchster plastischer Abdruck der im Menschen treibenden Form- und Wachstumskräfte der sonnedurchglühten tropischen Erde sind, die daneben den Urwald und dessen Riesentierwelt hervorbringt.²⁾

Der Schädel ist der erste Angriffspunkt der knochenformenden Kindheitskräfte, er ist der Träger zugleich der Vergangenheit, der Träger des wesentlichsten Rassenmerkmals, das er immer wieder in die Welt der Geburten, in die Geschlechterfolge der Erbreihe hineinbringt. Der Neger hängt an der Erde, an Boden und Sippe, an der Vergangenheit. Im Schädel leben ihm die Kräfte, die den Stamm erhalten, in ihm erlebt er seine und seiner Sippe Dauer.

Hier schlummert im tiefsten Grunde das Geheimnis, warum unsere Zeit so willig, ja stürmisch die Negerkunst aufgenommen hat; sie selbst ist vergangenheitlich orientiert, sie ist historisch eingestellt, auch in den Dingen des Tages, im Urteilen, Wünschen, Glauben, Wollen überwiegend historisch gerichtet, dem Alten anhängend, dem Neuen abhold. Sie mußte der Vergangenheitskunst des Negers zujubeln. Aus ähnlichem Zusammenhange erklärt sich die Liebe Europas zum alten Ägypten.

Die mathematischen aufbauenden Kräfte setzen sich wie bei jedem Menschen in Denk-, Gefühls-, Willenskräfte um, nachdem sie ihre erste Aufgabe erfüllt,

¹⁾ Z. B. an Pangwe-Schnitzwerken im Lübecker Museum für Völkerkunde.

²⁾ Vgl. etwa Vatter a. a. O. Abb. 27.

aber wie schon gesagt, seine Organisation dämmt sie zurück, es bleibt kein Überschuß für eine Metamorphose in künstlerische Produktion, das Erlebnis kommt nicht heran, außerdem wird ein gut Teil im Rhythmus und Tanz verbraucht. So fehlt seiner Plastik alle willensdurchpulste Bewegtheit und aller gefühlsbeherrschter seelischer Ausdruck. Was zuweilen so erscheint, ist nicht Abdruck persönlichen seelischen Vorganges, sondern Eindruck kosmischer Formkräfte. Der Neger-Künstler erlebt die geistige Außenwelt als ein mathematisierend, architektonisch aufbauendes Schaffen in seinem Körper, er erlebt Vergangenheit im Gewordenen des Schädels, nicht aber Werdendes im Gegenwartsfühlen und Zukunftswollen.

So erklärt sich die mangelnde Formung der Gliedmaßen, die zitternde Schwäche der Beine etwa an Pangwefiguren¹⁾ die zur Mutter Erde sich biegen, sich hilfesuchend an sie krampfen, ohne sie fest zu fassen, ohne sie zur Stütze oder gar zum Sprungbrett für ein willenshaftes, schnellendes Aufwärts zu nehmen. Wo Porträtähnlichkeit aufzukommen scheint, handelt es sich um Kunst einer neuen Zeit. Sonst ist es der Typus, den der Künstler erlebt und bildet, in ihm erreicht er vereinzelt die Höhe klassischer Vollendung. Dahin rechne ich ohne Bedenken einen Kopf des Lübecker Museums (Tafel 12): wie hier der schlanke Hals in weicher Schwingung zum schmalen Gesicht aufsteigt, dessen fließende Rundung den ungewöhnlich zarten Knochenbau durchscheinen läßt; wie eine einzige unerhört kühne Linie sich vom leicht zurückgebogenen Kinn über Nase und Stirn zum Scheitel zieht, der in weiterer Steigung durch den Haarknoten — nach Negermode in zahlreiche aufrechte Zöpfe gelöst — auf das Doppelte fast verlängert ist; wie da von innen eine starke gesammelte Lebenskraft gegen die zarte Körperhülle drängt, um in harmonischem Ausgleich abzufließen und nach innen wieder zurückzufluten; wie fest, willenshaft, aber unverkrampft die Lippen sich in sicherer Ruhe zum Schlusse fügen; wie die Stirn sich mit soviel Anmut wie Kraft in weicher Rundung wölbt; wie die Flächen sich in die tastende Hand mit dem Schmelz und der Hingabe warmlebendiger Haut wohlig hineinlegen, all das ist für afrikanische Kunst einzig, ist klassische Kunst schlechthin.

Der Kopf stammt aus Bamum, also aus jenem Hinterlande des westafrikanischen Bogens, das uns durch die Höhe seiner künstlerischen Begabung und die Fülle seiner künstlerischen Produktion bekannt ist. Hier leben, entartet zwar, aber im Kultur- wie Kunstwerk nachweisbar, alte nördliche Mittelmeermysterien, die konkret die von Frobenius angeschnittene Atlantis-Frage lösen. Der Stil des Kopfes ähnelt übrigens deutlich demjenigen der Terrakottaköpfe, die Frobenius mitgebracht hat, in der künstlerischen Durcharbeitung verhalten sie sich aber wie Kunst und Kunstgewerbe.

Die architektonisch aufbauende Stil-Grundlage der Ahnenfiguren wird wenig durch die ornamentale Zutat berührt, die Körperverszierungen, Narben usw. hinzutragen: sie entstammt äußerem physischen Sehen, nicht dem inneren Blick des künstlerischen Schauens. Äußerlich für den Stil bleibt auch, was die

¹⁾ Museum Lübeck, eine Abbildung bei Vatter a. a. O. Abb. 14.

aktive Tat der Magie hinzubringt, wenn sie das Wissen von den Geistkräften in der Welt ihren Zwecken dienstbar macht, wenn sie durch selbstwirkende Stoffe medizinisch, heilend, schützend und trutzend die Kräfte stärken will, deren Dasein dem Neger so selbstverständlich ist, wie das Dasein der Ahnenreihe. Die Zugehörigkeit zum geistigen Kosmos ist dem Menschen des Ahnenkultes noch selbstverständlich — die Befunde bei den heute lebenden Völkern sind dabei nur als Reste besserer Zeiten einzuschätzen —, sie braucht man ihm nicht zu zeigen; Erdmysterien waren ihm nötig, Geburtsmysterien. Zur Erde sollte er; was ihn mit der Erde verband, sollte er lernen, das Geheimnis der Geburt.

Aber das Wissen schwand. Der Mensch schaltete seine Sinne auf die physische Welt um, tat es immer ausschließlicher, so daß ihm diejenigen für die geistige Welt verkümmerten. Danach mußten sich die Mysterienschulen nun richten und sich gleichfalls umstellen. Den Mysterien des Noch-nicht-die-Erde-kennens folgten diejenigen des Nicht-mehr-den-Geist-kennens, das sind die chthonischen Mysterien des Altertums. Sie befruchteten die Kunst im ganzen Umkreis der Erdmutterdarstellung weitesten Sinnes von Rhea und Ishtar über Demeter und Persephone bis zu der seltsamen Darstellung einer Frau über drei Köpfen aus Senegambien (Museum Köln¹), deren Bedeutung unbekannt ist, aber offenbar im Erlebnis des Ewig-Mütterlichen ankert, oder einer Medizinfigur vom Kongo (Museum Frankfurt²), die in einer monumentalen Architektur dreier schräg nach vorn unten sich straffender Parallelbildungen die große Hingabe des Weibes an Leben, Nahrung, Kind mit derber Eindringlichkeit überzeugend zum Ausdruck bringt.

Die Parallelerscheinung im Norden ist jene Kunst, die irgendwie die geistige Beziehung zwischen Mensch und Tier zum Gegenstande hat. Auch sie ist Kunst eines Mysteriums der Geburt, aber diese Geburt im phylogenetischen Umfange gesehen. Der Totemismus in dem engeren Sinne einer Abstammung des Menschen vom Tier bzw. umgekehrt gehört hierher; seine Kunst ist Ausdrucks- und Lehrmittel für das Wissen vom Werden der Menschheit und ihr tiefstes Problem hängt mit dem des Totemismus selber zusammen.

Für die heutige Ethnologie ist er eine subjektive abstrakte Kombination, ein gedanklich emotionales Element, ist er etwas willkürlich Ausgedachtes, dem einst irgendwelche persönlichen Erfahrungen der Ahnen, Gefühle der Furcht, des Schutzbedürfnisses und ähnliches den äußeren Anstoß gaben. Solche zufällige, mystische und phantastische Assoziation ist für reine geistige Anschauungsweise keine Deutung. Die Erscheinung des Totemismus ist zu scharf geprägt, zu weit verbreitet, zu vielfältig; die eindrucksvolle Kraft zu stark, die Gestaltenfülle seiner Kunst zu reich, als daß sie nicht aus der realen Ideenwelt herrühren sollte; die sozialen Bindungen sind erst sekundär. Man wird ihr nur gerecht, wenn man sie aus Erinnerungen an reale Geschehnisse der menschlichen Stammesgeschichte, aus hellsehendem Schauen des Geistigen der Tier-

¹) Vgl. Vatter a. a. O. Abb. 95.

²) Vgl. Vatter a. a. O. Abb. 26.

gruppe¹⁾, aus der Schau in die eigene Wesenheit, in das Tier im Menschen, mit nachfolgendem Hinaussetzen der Innenerlebnisse in die gestaltete Außenwelt ableitet. Nur aus der Wirklichkeit des Geschehens wird naturwissenschaftlich verständlich, was sonst mystisch-seltsam, ausgegrübelt, unverständlich bleibt.

Ein dritter Mysterienkreis, der, später, von Persien her seinen Ausgang nimmt, lehrt die Geburt der Welt als Kosmogonie und die des Menschen darin als eines Gliedes des Kosmos, der nicht mehr bloß durch die Erde hindurch aufbauend, sondern unmittelbar belebend wirkt. Plastik und Malerei des Westsudans belegen es zur Genüge.

Nun geht die Tendenz der Kultur immer tiefer in die Materie dem Materialismus entgegen und ergreift nach dem Vorstellungsleben auch das Gefühlsleben. Da treten die Mysterien Ägyptens auf den Plan, soweit sie die phylogenetische Verwandtschaft von Mensch und Tier in der seelisch-geistigen Metamorphose darstellen und die Überwindung des Tieres im Menschen fordern. Zum Mysterium der Geburt tritt dasjenige des Todes, es bedarf einer eindringlicheren Lehrmethode und findet es in der Maske.

Maske und Ahnenbild sind Anschauungsmittel polarer Mysterien, der Mysterien von Tod und Geburt, das Ahnenbild verkündet den Eintritt in die physische Welt als ein Sichlösen aus der Erbfolge der Ahnen, die Maske verkündet den Austritt aus der physischen Welt als ein Weiterleben in der geistigen und zeigt den Menschen in seiner wahren geistigen Gestalt.

Die seelische, moralische Auswirkung der Geistentfremdung droht die Kultur und Seinsaufgabe des Menschen zu zerstören und verlangt die vermehrte Anspannung der Mysterienkräfte, um den Verfall aufzuhalten. Maske und Tanz werden ein Mittel, das die Sinne erregt, das Gefühl aufpeitscht und den rhythmischen Menschen zur Selbstbesinnung führen soll.

Die Maske wird getanzt. Sie zeigt im Tanz bewegtes reales Leben und ist innerlich mit dem bewegten Leben einer Realität gefüllt. Sie ist der fortlebende Menschenkern des im Tode Geschiedenen, ist unmittelbare Anschauung der Unsterblichkeit. Tänzer wie Zuschauer ergreift das Wissen vom ewigen Leben mit rauschhafter Ekstase. Der Tote lebt ihnen. In unerschütterlicher Gewißheit, die in explosiven Rhythmen jubelnd erregter, lachend-weinender Gefühlsentladungen sich bekennt, steht der Tote wie in einem Verwandlungswunder vor ihnen.

Ein Doppeltes ist das neue Leben, diese erneute Gewißheit des Lebens: der Tote, dessen Gedächtnis gefeiert wird, er lebt und wird weiterleben, aber auch sie alle, seine Frauen, Kinder, Freunde, Sippenossen, sie alle, die da tanzen und die Wandlung des Toten zu einem Lebendig-Ewigen anschauen und innerlichst erleben, sie alle werden nicht sterben, sie alle werden aus der Verwesung zum lichten Leben emporsteigen.

Zwiefach ist das Erlebnis, gesteigert vom persönlichen Schicksal zum Menschheitsschicksal. Zwiefach ist denn auch das Ziel des künstlerischen Aus-

¹⁾ „Der Tote gibt selbst dem Schnitzer ein, welche Tiere er wählen soll“ heißt es einmal von ozeanischen Masken.

drucks. Er will einmal den einzelnen Verstorbenen, zum anderen den Tod selbst als ein Lebendiges darstellen. Er führt also einmal in die Linie des Individuellen, letztlich des Porträts, das andere Mal in die Linie des Generellen, des Menschheitlichen.

Das Erstere ist verschwindend selten, das Zweite die Regel. Und so muß es sein. Denn nicht so sehr Wiederbelebung in der gleichen Gestalt ist der Sinn — kehrt doch der Tote da wo Reinkarnation gewußt wird, im Kinde, im Enkel, also als eine andere Verkörperung wieder — vielmehr dauerndes Leben des Geistes. Wo Porträtähnlichkeit vorliegt, gilt, was für das Ahnenbild galt, sie ist Kunst einer neuen Zeit, und sie ist so selten, daß wir über sie fast erschrecken, unwillkürlich ein Fremdes empfinden, so bedeutend auch die Leistung als solche sein mag. Meist aber erscheint sie nur als solche, und sogar Stücke von der Vollendung der Baluba-Maske (Ipek 1926 Tafel bei S. 278), die man nicht betrachten kann, ohne die gewaltige Chefren-Statue des Kairener Museums vor sich zu sehen — bis in den Vogel hinter dem Kopfscheitel¹⁾ geht die Ähnlichkeit —, sind Typen. Einzelheiten wie die Haarfrisur usw. bekräftigen das nur.

Die Maske ist nie ein vorübergehender sinnlicher Schein, sondern stets ein dauerndes übersinnliches Wesen. In ihr wird der menschliche Körper und die menschliche Seele Geschichte, ihre kultische Verwendung ist Lehren von Geschichte. Sie stellt der exoterischen Menge das Geheimnis der Menschwerdung als der Überwindung jener Kräfte vor Augen, die in der Tiergestalt draußen, in den tierhaften Trieben und Leidenschaften drinnen sich ausleben. Sie tut es durch Verknüpfen der Maske mit Voll- oder Teilfiguren von Tieren oder sie treibt jenes quellende strotzende sprengende Barock, das übermenschlich-dämonisch wie ein ungeheueres Toben inneren Kräfte ringens wirkt. Das leidenschaftliche Wesen drückt sich so überwältigend stark aus, daß alle ausgeklügelte Erfindung vor dieser Form verschwindet. Hier ist inneres Erleben, ist unmittelbares Anschauen realer Geisteswelt, das sich vereinzelt zum Schauen der strömenden Lebenskräfte verdichtet, die den menschlichen Organismus durchziehen.

Hier ist Inspiration begnadeten Künstlertums, hier ist ein Rest des Hellsehertums, das in den Frühzeiten der Menschheit Mythen und Märchen bildete, weil es Mythen und Märchen geschehen sah oder ihr Geschehen erinnerte. Der Inhalt der Schau, der die Formen uns deutet, ist jenes triebhafte Leben des Menschlich-Allzumenschlichen, das sich am längsten dem Hellseher öffnet, weil es der Welt des Irdischen am nächsten steht, länger als die reine Geisterwelt, die der Welt des Irdischen am fernsten ist.

Daß alle diese Masken vorzugsweise bei Totenfesten und bei Initiationen der Geheimbündler getragen werden, ist nur natürlich. Hier sind sie Lehre für das Leben, dort sind sie Lehre des Lebens selbst; hier wird das Wesen des Todes vor die Stammesjugend gestellt, dort stellt sich der Tod selber hin; Leben und Tod sind hier im Bilde verschlungen, das die Mystagogen den Mysten in feierlichen Formen zeigen, hier sind sie die Wirklichkeit des Bildes, durch die nun der Verstorbene hindurchschreitet, von der seine Sippe weiß, die aber von

¹⁾ Vgl. dieselbe Maske bei Vatter a. a. O. Abb. 92.

den geistigen Führern noch einmal in heiliger Stunde warnend vor das Auge gestellt wird: das wahrhaft Lebendige, wahrhaft Seiende und Bleibende am Menschen, sein wertvoll Gutes wie sein Unzulängliches und gefahrvoll Böses.

Aus dem Überpersönlichen, dem Menschheitlichen erklärt sich das Weite und Hohe, das Fremde und Starre, das sogenannte Schematisierte wie das sogenannte Groteske der afrikanischen Plastik. Formbildende Kräfte kosmischer Gesetzmäßigkeit sind es, die der Künstler, in sich erlebend, in Anderen schauend, wirkend weiß und zur Gestaltung bringt.

Indem man zum Wesenhaften der afrikanischen Kunst vordringt, kommt man nicht nur zum letzten Verständnis und zur letzten Deutung, die restlos befriedigen, weil sie sich physiologisch gründen, sondern auch an die Pforte der Zukunft. Völkerkunde rechtfertigt sich nicht mehr bloß durch historische Aufklärung, sondern viel mehr durch ihre Wegweiserschaft vor der Kunst und dem Wissen, vor dem Leben von Heute und Morgen.

THE OCTOPUS IN THE ANCIENT ART OF CHIRIQUEI

By GEORGE GRANT MAC CURDY

With 8 figures, plate 13

The faunal environment of a given region is apt to be reflected in its primitive art, especially when that art is primarily of local origin. The Province of Chiriqui, Republic of Panama, affords a good example of this inter-relation. Archeologically, the most common medium of art expression is pottery. It has been found that the pottery of Chiriqui can readily be divided into about a dozen rather distinct groups, depending largely on the nature of the paste and other materials used as well as the method of producing the dominant decorative features. For example, symbolism and ornament in the unpainted ware find expression in plastic forms and incised patterns. Both are traceable to zoö-morphic originals, as are the plastic and painted motives in the painted ware. The motive may represent the entire animal in fairly realistic fashion or it may consist of almost any part of the animal, as for example the head, foot, tail, eye, appendage, or some characteristic body marking. Certain animal motives are always represented in the round or in relief; others appear only as incised patterns and still others predominantly as painted forms.

One soon learns by experience to associate a given motive with a given paste, slip, quality of modeling, and the character and number of the colors employed, as well as the method of their application. After the armadillo ware, perhaps the largest group is the one to which Holmes gave the name lost color ware, the designs being produced by the removal of color rather than by its direct application. In addition to the process of negative painting employed, this group is also characterized by distinctive forms as well as the nature of the paste and the colors, also the degree of finish (or absence of it) to which the modeling was carried.

Although there was a singular consistency running through the designs produced by the lost color process, for a long time they baffled interpretation. A majority of the designs consists of rhomboidal figures, triangles, associated bands composed of groups of straight lines, and designs in the shape of fronds and waving arms — found alone as well as in combination. The fronds, waving arms, triangles, and straight bars, as well as the lozenge-shaped designs are often associated with series of dots. What is the meaning of all this? At first glance they seem far removed from the motives derived from animal forms so characteristic of other groups of Chiriquian pottery. Could they be plant derivatives? Are they perhaps simply the products of uncontrolled fancy?

A key to the mystery was finally found by the author while examining the Heye collection now in the Museum of the American Indian, New York. It decorated a circular panel on two sides of a globular vase — a diamond-shaped body and eight extremities somewhat evenly distributed and all curved at the distal end as if to suggest a prehensile or clinging character. The figure was obviously intended for that of an octopus, a form known to exist in Isthmian



Fig. 1

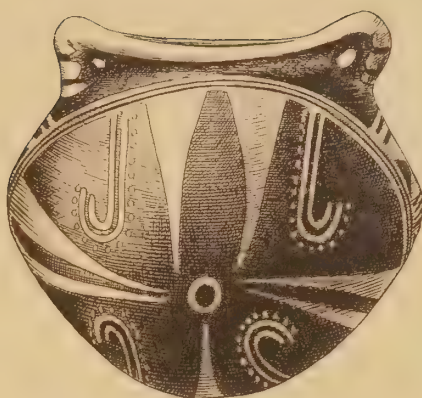


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

The Octopus in the ancient art of Chiriqui

waters; one feature however was lacking — the suckers on the appendages. A reëxamination of the unrivalled collection in Peabody Museum of Yale University revealed suckers a plenty, not only on the appendages, but also on the body and even independent of both. In the arched panel of a vase there was found the lozenge-shaped body with six (not eight) waving appendages, but the sucker dots were on the body instead of the appendages. Keeping in mind that the artist considered himself free to employ independently the anatomic attributes of a given animal — and even to make unnatural combinations of them — in order to carry out his artistic and symbolic purposes, it soon became evident that the entire scheme of decoration in this large ceramic group was inspired by the octopus.

Only a few examples can be described in detail. In one shapely vase the eight octopus appendages are evenly distributed over the upper zone, being attached to a line just below the neck of the vessel (fig. 1). The neck and aperture thus take the place of the octopus body and mouth. The artist's point of view can perhaps be better appreciated by looking down on the vase from above rather than by a side view. Again the appendages may be attached to the equatorial zone and rise like short-based triangles to the neck of the vase. The octopus appendage may therefore be represented in two ways: as a frond-like arm, or as a short-based triangle and in both it may appear either with or without the dots indicating the suckers.

The octopus motive may be produced by shifting the mouth opening from the neck of the vase to an equatorial point on the side of the body and representing it by means of a painted circle. In order to eliminate as it were the neck and aperture of the vase from consideration, a large circular panel is formed about this make-believe mouth opening as a center. The eight arms converging from the periphery of the panel toward the central mouth opening produce the same effect as though one were looking down on the vase. This gives the design that in earlier publications was called the rosette. It is simply a variety of the octopus motive and is met with perhaps oftener than any other single variety. In order the more easily to arrive at a circular panel, the body of the vessel was made spherical and the neck small, two characters common to lost color vases. It is therefore probable that the exigencies of the design tended to control the shape of the vessel, and vice versa. In the example here reproduced (fig. 2) a certain amount of artistic license is taken. Four of the arms are frond-like and bear suckers; the alternating four are straight, tapering (the triangular type), and are not accompanied by rows of dots. Three of these are in duplicate without seriously cloaking the fact that the total number of arms is to be counted as eight.

Before passing from the rosette type of octopus motive in which the mouth opening is placed equatorially on the side of the vessel, attention is called to a novel grouping of the eight octopus arms, not converging toward a mouth opening in the center of a circular panel, but grouped in original fashion about a mouth opening in the center of a four-sided panel (fig. 3). Two additional representations of the mouth opening are added beneath the two lower appendages.

As has already been said, the octopus motive appears under two rather distinct forms: the waving type of arm composed of two or more parallel lines, and the short-based triangle. Each of these types is sometimes accompanied by a series of dots to represent suckers. In the more conventionalized examples the waving arms become straight; in these cases the dots are apt to be within the boundaries of the lines composing each arm. In fig. 4, four such arms form a broken zigzag in an arched panel. Alternating with these are five arms of triangular type. On the opposite side in a four-sided panel are also four arms in zigzag, alternating with three triangular arms; so that in the two panels there are a total of eight arms of each type.

In 1915 the Museum of the American Indian came into possession of a vase decorated with a happy combination of octopus motives (fig. 5). In the space left on each side between the two arched panels is a lozenge-shaped octopus body to which are attached four waving appendages and one triangular type of appendage, its apex in contact with the lower point of the lozenge-shaped body. This design combines every element contained in a complete octopus representation with the exception of sucker dots. In the arched panels are groups of straight parallel lines also unaccompanied by dots and arranged in broken zigzag. As if to aid in their interpretation, triangles occupy the angles of the zigzag. These triangles are not dotted to be sure, but they are cross-lined in a manner to suggest a dotted area. In other words the decoration in these arched panels consists of the two types of octopus appendage motive.

Another example differing only in detail is reproduced in fig. 6. A median point on the bottom is the center. Through it pass four slender vertical parallel bands reaching from a position half-way between the handles on one side to a like position on the opposite side. Beginning at the bottom and ascending on each side to the neck are successive pairs of opposite fronds. Each frond consists of three slender parallel bands rather sharply curved at the tips, with a single row of spots adjacent and parallel to the longer upper band; these follow the convex margin of each appendage as they do in fig. 2. In some cases this row of dots is carried up the stem to the base of the succeeding frond. In the large field below the base of each handle there is a design composed of a diamond-shaped center and six frond-like appendages.

In fig. 7 the whole body of the vase is divided into four vertical panels by means of two vertical bands each composed of four parallel straight lines; one of the two bands cuts the other at the bottom of the vase. In each of the four panels thus formed is a broken zigzag composed of four octopus arms; so that in the four panels sixteen octopus appendages are represented. While emphasizing the fact that octopus appendage motives do very often occur in eights or in multiples and even divisors of eight, it should be distinctly borne in mind that the rule is by no means universal. The wonder nevertheless is that the artist should have so often taken the trouble to emphasize his meaning by an appeal to arithmetical proportions.

The body motive of the octopus is not so much in evidence as is the appen-

THE OCTOPUS IN THE ANCIENT ART OF CHIRIQUI

dage motive. Remembering the freedom with which the ancient Chiriquian artist suppressed or transposed parts, one would expect to find cases where the body is represented and the appendages omitted. This would give an octopus body motive. The body motive, as was the case with appendage motives, is repeated to form zonal or other ornaments (fig. 8). As might be expected, it is not limited to the lozenge form. Any four-sided, perhaps even rounded or triangular design would answer the symbolic requirements, especially if it contained dots to suggest suckers and, by inference, the appendages on which they grow. In one Yale vase the shoulder zone consists of a series of dotted lozenge-shaped octopus body motives, alternating with the spool-shaped symbol, which consists of two octopus arm motives of the triangular type fused at their apices.

Thus practically all the puzzling designs of the lost color ware which once seemed so far removed from a zoöomorphic original are traceable to the octopus. The box-shaped and kindred figures bearing waving appendages represent the octopus unit, as do also the rosettes and appendage groups surrounding the necks of vases. The body portion may be used alone and repeated as a motive independent of the appendages, especially if sucker symbols are associated with it. On the other hand the appendages are employed in like manner independent of the body, either with or without the accompaniment of dots. The appendage motive appears as varieties of two types: the short-based triangle and the banded designs composed of two or more parallel lines; these lines, and hence the band itself, may be sinuous or straight.

A reëxamination of the lost color group therefore leads inevitably to the conclusion that it is dominated by the octopus even more completely than the armadillo and the alligator respectively dominate two other important Chiriquian ceramic groups. It appears unmistakably under one guise or another on perhaps nine-tenths of all the lost color vases hitherto published; a cursory study of the large duplicate series in the Yale Museum shows that at least as large a percentage holds true of unpublished specimens. If a new name were needed for the group, octopus ware would thus be most appropriate.

ILLUSTRATIONS

Figure 1. Octopus motive. The eight appendages are attached to the neck of the vase which serves as the octopus body; the aperture of the vase represents the octopus mouth. Yale Collection.

Figure 2. The rosette type of octopus motive. The two kinds of arm representations converge toward the center of a circular panel. Yale collection.

Figure 3. Eight octopus appendages grouped around a central mouth opening so as to form a novel panel decoration. Yale collection.

Figure 4. Two conventionalized types of octopus appendage motive disposed alternately to form a panel decoration. Yale collection.

Figure 5. Octopus body to which is attached four waving appendages, and one of the triangular type. Octopus appendage motives fill the two arched panels. Heye collection.

Figure 6. Vase ornamented with plant-like octopus appendage motives alternating with octopus motives (beneath the handles). Yale collection.

Figure 7. Octopus appendage motive in the form of broken zigzags filling the four panels. Yale collection.

Figure 8. Zonal decoration consisting of the octopus body motive enclosing sucker dots. Yale collection.

HISTORIENMALEREI UND HERALDISCHE BILDERSCHRIFT DER NORDAMERIKANI- SCHEN PRÄRIESTÄMME

*BEITRÄGE ZU EINER ETHNOGRAPHISCHEN UND STILISTISCHEN
ANALYSE*

Von ERNST VATTER-Frankfurt a. M.

Mit 37 Abb. im Text und auf Taf. 14 bis 30.

Herrn Professor F. BOAS (New York) zugeeignet

Es ist zweifellos eine der bedeutsamsten Gesetzmäßigkeiten in der bildenden Kunst der Naturvölker, daß innerhalb desselben Kulturkreises Plastik und Malerei sich gegenseitig ausschließen, in dem Sinne wenigstens, daß immer nur eine dieser beiden großen Gestaltungsformen der bildenden Kunst zu wirklicher Entfaltung kommt und sich durch schöpferische Leistungen dokumentiert. Der Hinweis auf die Tatsache, daß die Plastik vornehmlich im Rahmen der mütterrechtlichen und bodenbauenden, die Flächenkunst im Verein mit vaterrechtlicher Gesellschaftsorganisation und Jägertum auftritt, vermag keine Erklärung der Erscheinung zu geben, sondern nur auf eigentümliche und noch nicht befriedigend erklärte Zusammenhänge zwischen Kunst, Gesellschaftsform und Wirtschaftsführung, und noch weniger leicht zu begreifende, zwischen ihnen wirksame Ausschließungs- oder Verdrängungsphänomene hinzudeuten. So ist auch die bildende Kunst der nordamerikanischen Präriestämme arm an plastischen Darstellungen, während sowohl die ornamentale, wie die figürliche Flächenkunst eine bemerkenswerte Entwicklung erreicht hat.

Wir kennen sie als rein ornamentale Verzierung (Bemalung, Besticken) von Kleidung und Gerät mit geometrischen, oft sinnvoll-symbolisch gemeinten Mustern und als figürliche Bemalung von Tierfellen. Innerhalb dieser figürlichen, mehr oder weniger naturwahren Malerei interessiert uns hier der Ausschnitt, der sich als „Historienmalerei und heraldische Bilderschrift“ bezeichnen läßt. Er darf neben der Büffeljagd, dem Pferd, dem kegelförmigen Fellzelt („Tipi“), der Untergliederung des Stammes in sog. „Banden“, d. h. männerbundartige Organisationen mit polizeilichen und militärischen Funktionen, endlich neben dem großen Sonnentanzfest als eines der wichtigsten Kultur-elemente angesehen werden, in welchen die Einheitlichkeit der sog. „Präriekultur“ ihren Ausdruck findet.

Das Gebiet dieser Präriekultur¹⁾ (vgl. die Karte Abb. 1) liegt zwischen dem oberen Mississippi im Osten und dem Felsengebirge im Westen und umfaßt als Kernzone den oberen und mittleren Missouri und seine Nebenflüsse. Es

¹⁾ Vgl. F. Krause, „Zur Besiedlungsgeschichte der nordamerikanischen Prärie“, Korrespondenzblatt der D. Ges. für Anthropologie, Ethnologie u. Urgeschichte XLIV, Heft 8/12, 1913; Wißler, „North American Indians of the Plains“ (Amer. Mus. of Natural Hist., Handbook Series Nr. 1) 1912, mit Karte, s. Abb. 1; Wißler, „The Influence of the Horse in the Development of Plains Culture“. Amer. Anthropologist XVI, 1914, 1ff.; Krickeberg in Buschans „Ill. Völkerkunde“ I, 1922, 64ff., 113ff. Über die „Banden“ und geheimen Gesellschaften der verschiedenen Stämme orientiert vorzüglich der Sammelband der Anthropol. Papers, Am. Mus. Nat. History XI 1912—1916 (ed. Wißler).



 Gebiet der Präriekultur

Abb. 1. Die Präriestämme. Nach Wissler.



Abb. 9. Von einem Blackfoot-Zelt. Nach Wissler.



Abb. 2. Büffelfell, Kampf zwischen Paronees und Kanoas. Nach James („James-Long“)

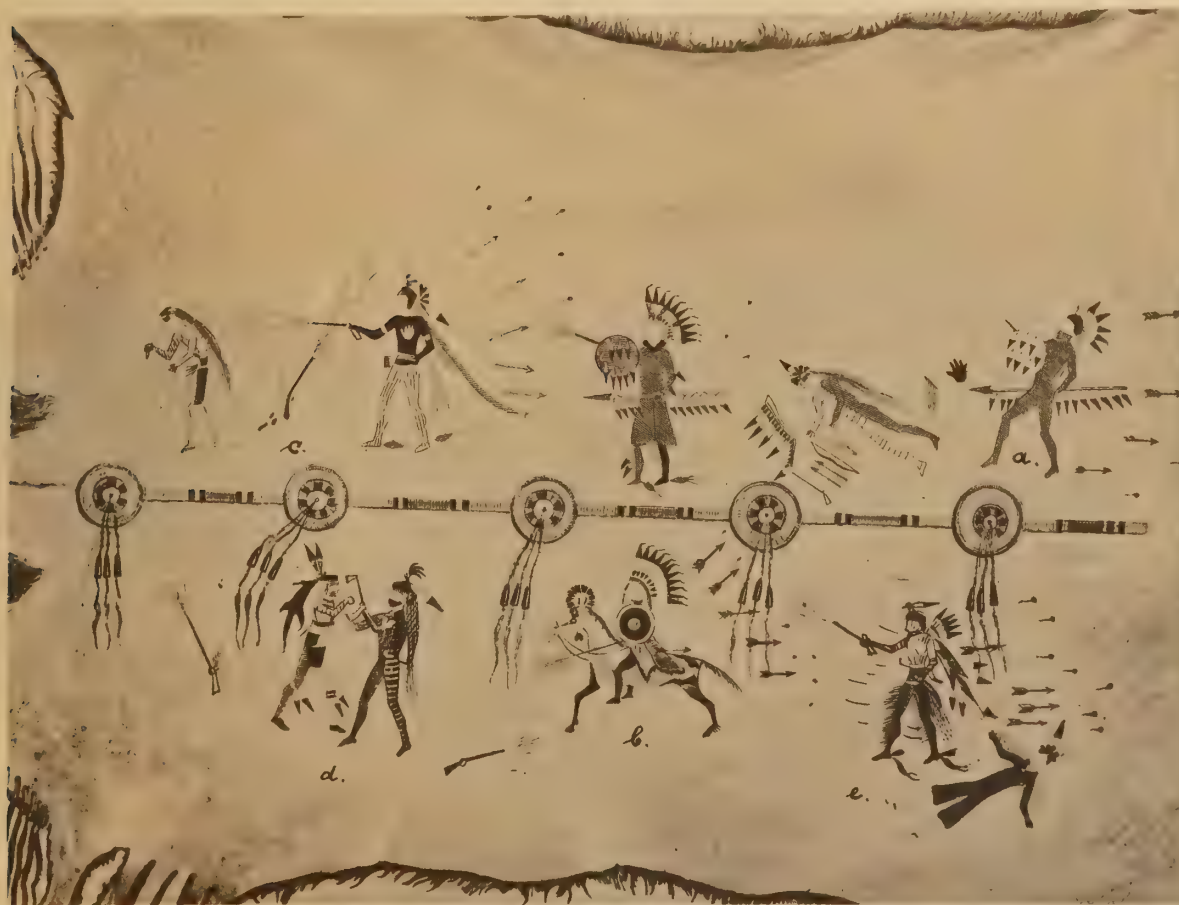


Abb. 3. Büffelfellmantel des Mandan-Häuptlings Mato-Tope
Nach Bodmer - Prinz zu Wied („Wied“)

gliedert sich in die eigentliche Präriesteppentafel im Westen mit Höhen von 1000—1800 m und eine nach Osten vorgelagerte niedrigere Unterstufe, auf welcher Ackerbau möglich ist; sie geht allmählich in das große östliche Waldland über. Tiergeographisch deckt sich das ganze Gebiet mit dem ausgedehnten Zentrum der alten Verbreitungszone des Büffels.

Die Bewohner der westlichen Steppentafel sind reine Jäger und durch das von den Europäern eingeführte Pferd außerordentlich beweglich. Hauptwild ist der Büffel. Ihr Haus ist das konische Fellzelt. Die Stämme auf der östlichen Unterstufe sind Jäger und Ackerbauer: sie pflanzen hauptsächlich den Mais und jagen den Büffel nur in den Zeiten des Jahres, die für die Feldarbeit nicht in Frage kommen. Nur auf diesen Jagdzügen wohnen sie im leichten Fellzelt, ihre normale Behausung ist eine feste Hütte, meist ein rundes, in den Boden versenktes Erdhaus.

Zu den rein nomadischen Jägerstämmen gehören im Süden die Comanche und Kiowa, in der mittleren Prärie die Cheyenne und Arapaho, im Norden die als besonders kriegerisch bekannten Teton-Dakota, ferner die Crow (oder Absaroka), Assiniboine, Blackfeet (Siksika) und Gros-Ventres. Zu den sesshaften, maisbauenden und nur periodisch den Büffel jagenden Stämmen der Oststufe sind zu rechnen die Kaddo, d. h. die Wichita im Süden, die Pawnee in der Mitte und die Arikara im Norden, ferner ein großer Teil der Sioux, z. B. Santee-Dakota, Mandan, Hidatsa (oder Minitari) und weiter südlich die Iowa, Omaha, Oto, Kansas, Ponca, Missouri und Osage. Die Apache gehören nicht zu den Präriestämmen, doch kommen bei ihnen ähnliche Malereien vor wie in der Präriekultur (vgl. Abb. 29, 30).

Die sprachliche Gliederung dieser Stämme ist wesentlich komplizierter: sie verteilen sich auf nicht weniger als fünf Sprachfamilien, von denen die aus dem Osten, östlich der Alleghanies eingewanderte Sioux-Familie weitaus den größten Raum einnimmt. Sie zerfällt wieder in vier Unterfamilien:

1. Dakota (Santee, Yankton, Teton, Assiniboine),
2. Mandan, Hidatsa, Crow,
3. Omaha, Ponca, Osage, Kansas,
4. Iowa, Oto, Missouri.

Zur großen Algonkin-Sprachgruppe mit ihren Hauptsitzen im südöstlichen Canada, im Seengebiet und Labrador gehören in der Prärie die Plains-Cree, die Plains-Ojibway, die Blackfeet (mit den Blood-Indianern oder Kainah und den Piegan), die Gros-Ventres im Norden, die Cheyenne und Arapaho in der mittleren Prärie und im Osten, nahe dem Mississippi, die Sac. Eine weitere Sprachfamilie bilden die bereits erwähnten Kaddo-Stämme, sowie die Kiowa. Die Comanche endlich gehören sprachlich zu den Schoschone westlich der Rocky Mountains.

Die figürliche Malerei der Präriestämme benutzt ursprünglich fast ausschließlich Tierfelle (vom Büffel, meist vom männlichen Jungtier oder einer Kuh, aber auch vom Elch, Hirsch usw.) als Untergrund und dient vorzüglich zur Verzierung der aus ihnen hergestellten Kleider und Gerätschaften: von Mänteln (besonders den sog. „Bisonroben“) und Zeltdecken, seltener von Jagdhemden,

Leggins, Köchern, Bogenfutteralen und dergleichen. Erst in späterer Zeit, etwa seit rund dem Jahre 1850, treten auch Leinen oder Papier an Stelle der Tierfelle, wobei mit der Aufgabe des urtümlichen Materials auch die Ursprünglichkeit in der Auffassung und Behandlung des Motivs verloren geht¹⁾.

Nach dem Inhalt der Darstellung lassen sich innerhalb dieser Malerei drei Hauptgruppen unterscheiden:

1. Kalenderartige Stammesgeschichten,
2. Religiös-symbolische Darstellungen,
3. Historienmalereien.

Alle diese Darstellungen tragen einen mehr oder minder deutlichen bilderschriftartigen Charakter, der sich in der Historienmalerei, die den Gegenstand der vorliegenden Abhandlung bildet, vielleicht am treffendsten als „heraldisch“ kennzeichnen läßt. Der Vollständigkeit halber und wegen der zahlreichen Parallelen, welche die Interpretation erleichtern, soll aber auch auf die beiden an erster Stelle genannten Motivgruppen kurz eingegangen werden.

I. Kalenderartige Stammesgeschichten. Es handelt sich hierbei um die fortlaufende chronologische Aufzeichnung je eines bedeutsamen Ereignisses für jedes Jahr, das durch dieses Ereignis und seine bildliche Wiedergabe gekennzeichnet und in der Zeitrechnung festgelegt wird. Hierher gehören besonders die bekannten „Wintercounts“ der Dakota, die ihre Jahre nach Wintern zählen. In ihnen erscheint die Entwicklung vom ausgeführten, beschreibenden Bild zur abgekürzten Bilderschrift, zum mnemotechnischen Zeichen, am weitesten fortgeschritten. Die bedeutsamsten dieser Wintercounts sind die folgenden:

1. Wintercount des Lone Dog²⁾, eines Yankton-Dakota, der um 1876 noch am Leben war. Die Zeichen sind auf ein Büffelfell gemalt, beginnen in der Mitte mit dem Winter 1900/01 und folgen dann in spiraliger Anordnung im Gegensinne des Uhrzeigers aufeinander. Die einzelnen Bilder sollen von den alten Männern des Stammes festgesetzt sein; die für die frühesten Jahre sind wohl von einem Vorgänger übernommen oder von Lone Dog auf Grund von Erkundungen nachgetragen. Dieser Wintercount ist mehrfach von Indianern kopiert worden, ohne daß sie aber an der gegebenen spiraligen Anordnung der Bilderfolge des Originals festgehalten hätten. Diese erscheint somit nicht als feststehend oder wesentlich,

¹⁾ Beispiele solcher späteren Malereien mit interessanten Darstellungen bei Mallery, „Picture Writing of the North American Indians“ (10th Annual Report Bureau of Ethnology 1893), S. 563ff. (mit vielen Bunttafeln): Wiedergabe der auf 41 Blättern gemalten „Custerschlacht“ v. J. 1876 und S. 571ff.: Autobiographie des Dakotahäuptlings „Running Antelope“; ferner bei Kerschensneider „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“ (1905), Bunttafel 17—19: bemaltes Baumwolltuch mit Darstellung des Sonnentanzes, eines Pferdefangs, einer Büffeljagd usw. von den Dakota. Im Besitz des Herrn C. Tips-Frankfurt a. M. befindet sich eine sehr interessante Sammlung von Zeichnungen und Buntstiftmalereien der Comanche-Indianerin Ollie aus den Jahren 1860—65, die hauptsächlich Episoden aus dem Krieg der Vereinigten Staaten gegen die Comanche und Cheyenne behandeln. Eine Anzahl von ihnen hat Tips im „Illustrierten Blatt“ (Frankfurt a. Main, vom 21. 2. 1922) publiziert.

²⁾ Mallery, l. c. 266ff. mit Bunttafel XX und vielen Abb.

vielmehr kann die Zeichenfolge auch ganz andere Linien beschreiben. Die Bedeutung der Bilder war allen Dakotastämmen bekannt, der Wintercount kann also nicht als Erfindung Lone Dogs betrachtet werden (vgl. Abb. 16).

2. Wintercount des Battiste Good¹⁾, eines Brulé-Dakota, der um 1820 geboren sein soll und 1880 noch am Leben war. Er konnte englisch sprechen und schreiben und hat wiederholt englische Wörter und europäische Zahlen zu seinen Bildern hinzugeschrieben. Sein Kalender läßt die Vorgeschichte des Stammes mit dem Jahr 900 beginnen und stellt in 13 Bildern die Zeit bis 1700 dar. Erst vom Winter 1700/01 ab wird jedes Jahr durch ein besonderes Zeichen charakterisiert, und frühestens von diesem Zeitpunkt ab dürften seine Angaben auf historischem Boden stehen. Der Kalender schließt mit dem Winter 1879/80, in welchem die Kinder zum ersten Male in die Schule geschickt wurden (vgl. Abb. 17).
3. Wintercount des High Hawk²⁾, ebenfalls eines Brulé-Dakota und offensichtlich vom vorgenannten stark abhängig, für die Jahre 1700—1880 eine bloße Kopie. Er beginnt um 1400 und gibt dann 16 Bilder für die Jahre 1540 bis 1694. Mit 1701 beginnt der fortlaufende Kalender und endet mit dem Jahr 1900, dessen Zeichen erläutert wird als „Burning Breast drank himself to death!“

Außer bei den Dakota sind solche Kalenderhistorien auch bei den Kiowa³⁾ festgestellt. Auch bei ihnen tritt die spiralförmige Anordnung auf, nur daß der Anfang rechts unten, das Ende im Zentrum zu suchen ist. Im Unterschied zu den Dakota-Counts jedoch sind die kennzeichnenden Ereignisse für Winter und Sommer eines jeden Jahres getrennt dargestellt, und zwar ist jeweils der Winter durch ein schwarzes Rechteck als Zeichen der Vegetationslosigkeit, der Sommer durch ein Bild der Medizinhütte, der Stätte des sommerlichen Kultes, abgebildet (vgl. Abb. 18).

II. Religiös-symbolische Darstellungen: entweder Wiedergabe traumhafter, bzw. visionärer Erlebnisse oder Darstellungen mythologischen Inhalts im Zusammenhang mit dem Stammeskult oder mit dem Zeremonial geheimer Kultgesellschaften. Zur ersten Gruppe gehört z. B. die Vision des Kiowa-Indianers Biānki⁴⁾, eines der Führer und Propheten in der „Geistertanzbewegung“ der Jahre 1890/91, die zu einem letzten großen Aufstand der westlichen Stämme gegen

¹⁾ Mallery, l. c. 287ff. mit 3 Bunttafeln (XXI—XXIII) u. vielen Abb. Die Darstellungen von Krankheiten als Jahresbilder in den Dakota-Wintercounts hat Wehrli untersucht und mit entsprechenden europäischen Kinderzeichnungen verglichen (Mitt. Geogr.-Ethnogr. Ges. Zürich 1917/18, Bd. XVIII, 151ff. mit 4 Tafeln (Tafel I ist aber der Count von Lone Dog, nicht wie Wehrli angibt, von The Flame).

²⁾ Curtis, E. S., „The North American Indian“, Vol. III, 1908, 30 und 159ff. mit 4 Bunttafeln.

³⁾ Mooney, „Calendar History of the Kiowa“, 17th Ann. Report Bur. Ethn. 1900, 143ff. mit Bunttafeln LXXV u. LXXX.

⁴⁾ Mooney, „The Ghost-Dance Religion and the Sioux-Outbreak of 1890“, 14th Ann. Rep. B. of Ethn. 1896, 909f. u. Tfl. CVII. Andere solcher visionärer Darstellungen bei Skinner „Social Life and Ceremonial Bundles of the Menomini-Indians“, Anthropological Papers of the Amer. Mus. of Natural History XIII, I, 1913, 103ff. und Wildschut, „Cheyenne Medicine Blanket“, Indian Notes (Heye Museum) III, 1, 1926, 33ff.

die Weißen geführt hatte, zur zweiten die bemalten „Medizinzelte“, die etwa zur Aufbewahrung der heiligen Pfeife dienen¹⁾, ferner die Mäntel der Mide-Kultgesellschaft der Odjibway²⁾, die „Unsichtbarkeitsmäntel“ und „Medizinhemden“ der Apache³⁾, die „Geisterhemden“ der Arapaho⁴⁾.

Der indianischen Historienmalerei, der wir uns nunmehr als unserem eigentlichen Thema zuwenden, liegt ein großes, heroisches Thema zugrunde: der Krieg. Doch lassen sich nach Motiv und Absicht dieser Malerei wiederum zwei Gruppen von Bildern feststellen: entweder handelt es sich um die Wiedergabe eines einmaligen kriegerischen Ereignisses, eines Kampfes, eines Überfalls oder dergleichen, eine Darstellung, welche die Einheit von Zeit und Raum wahrt — wir könnten von „allgemeiner Historienmalerei“ sprechen —, oder aber sie sind biographischer, meist autobiographischer Natur, d. h. sie bestehen aus einer Reihe räumlich und zeitlich geschiedener Einzelszenen, die die Kriegstaten eines Mannes, seltener mehrerer Indianer, zum Gegenstand haben. Der Krieger, der auf eine Reihe erfolgreicher Taten zurückblicken kann, malt sie z. B. mit eigener Hand auf die Innenseite seines Büffelfellmantels auf und trägt ihn so als sichtbares Zeichen seines Ruhms und seiner durch ihn bedingten gesellschaftlichen Stellung. Dieser Büffelfellmantel war bei der Mehrzahl der Präriestämme die einzige Kleidung für den Oberkörper, daneben diente er verschiedenen zeremoniellen Zwecken. So wurde z. B. bei den Arikara, Blackfeet, Hidatsa und Teton-Dakota der Tote auf seinem Mantel niedergelegt oder auch mit ihm bestattet⁵⁾. Über die „Bisonrobe“ der Mandan sagt der Prinz von Wied⁶⁾: „Das Hauptstück ihres Anzuges ist die große Bisonrobe, Mahitu oder Mih-Ihä, mit welcher sie einen nicht unbedeutenden Luxus treiben. Bei trockenem Wetter werden diese Bisonfelle mit den Haaren nach innen, bei Regen mit den Haaren nach außen getragen; auf der Fleischseite sind sie gegerbt und weiß oder rotbraun angestrichen, und in ihrer Mitte auf der Fleischseite querüber durch eine blaue oder weiße Querbinde von Glasperlen verziert. . . . Häufig ist jene Querbinde mit buntgefärbten Stachelschweinstacheln gestickt, und alsdann schmaler; dies ist aber die alte ursprüngliche Art, wie sie sie trugen, ehe sie von den Weißen die bunten Glasperlen erhielten. Andere dieser Roben sind auf

¹⁾ Weygold, „Das indianische Lederzelt im Kgl. Museum f. Völkerkunde zu Berlin“, Globus LXXXIII, 1903, 1 ff. m. Bunttafel. (Seit 1846 in Berlin; wahrschl. von einem Siouxstamm; mit etwa 100 Figuren, meist mythologischen Darstellungen: Zeremonialpfeife, Sonne, Schlangen, Donnervogel usw. Daneben Figuren profaner Natur: Pferde, Reiter, Kampfszene, erotische Szenen (vgl. Abb. 33, 24, 34, 6, 7).

²⁾ B. W. M., „Some Ojibway Buffalo Robes“, The Museum Journal, Philadelphia, VII, 1916, 93 ff. m. 5 Bunttafeln. Älteres Material bei Hoffman, „The Midewiwin or Grand Medicine Society of the Ojibway“, 7th Ann. Rep. B. of Ethn. 1891.

³⁾ Mallery, l. c. 503, Pl. XXXIII; Bourke, „Medicine Men of the Apache“, 9th Ann. Rep. B. of Ethn. 593, Pl. VI—VIII.

⁴⁾ Mooney, l. c. farb. Tfl. CIII; dort Pl. CIX: Darstellung eines Geistertanzes auf einem Hirschfell, von einem Ute-Indianer gemalt.

⁵⁾ Hall, „A Buffalo Robe Biography“, The Museum Journal, Philadelphia XVII, 1926, 6f.

⁶⁾ Maximilian, Prinz zu Wied, „Reise in das innere Nordamerika in den Jahren 1832—34“, 1839/41, II, 113f.

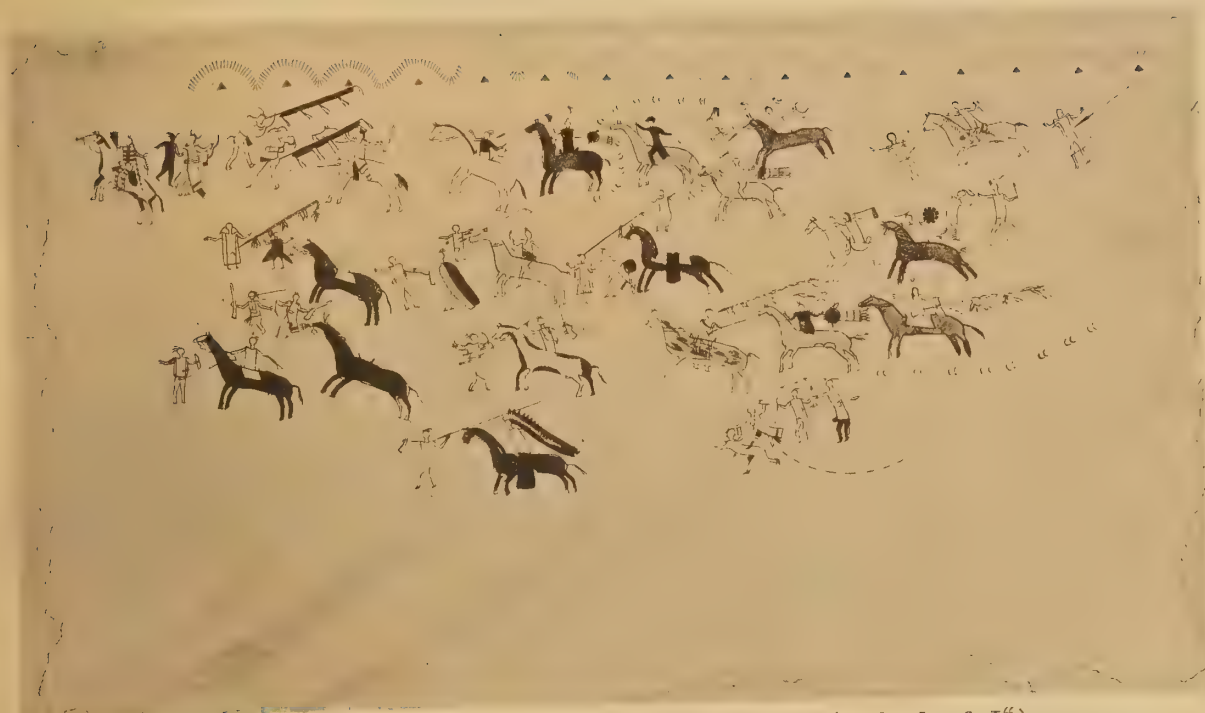


Abb. 4. Büffelfell, Ogala-Dakota. Nach Schoolcraft („Schoolcraft I“)



Abb. 5. Büffelfell (Dakota?). Nach Hamy („Paris I“)



Abb. 6. Büffelmantel „Mandan“. Original: Peabody-Museum, Cambridge, Mass. („Peabody“)

der Fleischseite . . . mit schwarzen Figuren bemalt, besonders von Tieren, noch andere auf weißem Grunde mit den Vorstellungen ihrer Coups und Heldentaten schwarz oder in bunten Farben, mit ihren Wunden, dem Blutverluste, den Getöteten, Gefangenen, genommenen Waffen, gestohlenen Pferden, deren Zahl durch Hufeisen angegeben wird; alles nach der eigentümlichen Art ihrer noch in der Kindheit befindlichen Malerei, schwarz, rot, grün, gelb angegeben. Solche Roben malen mehr oder weniger alle Missourivölker, jedoch die Panis, Mandans, Mönnitarris und Crows sind die geschicktesten in dieser Arbeit . . .“

Oft ist es schwer oder sogar unmöglich zu entscheiden, ob eine Malerei der Gruppe der allgemeinen Historienmalerei oder der biographischen Schilderung zuzuweisen ist, da die Mittel und Wege der Darstellung dieselben sind. Die gemalten Biographien sind im allgemeinen nur dann als solche zu identifizieren, wenn entweder eine entsprechende Überlieferung vorliegt, oder aber die gesamte Darstellung sich in Einzelszenen auflösen läßt, in welchen der Held der Erzählung jeweils durch bestimmte Eigenheiten der Tracht, Bewaffnung, Schildbemalung usw. kenntlich gemacht ist (vgl. Abb. 3, 7)¹⁾. Bei mehreren der im folgenden zu behandelnden Stücke muß die Frage der Zuweisung offen bleiben.

Ein tieferes Eindringen in Bedeutung und Absicht der allgemeinen und biographischen Historienmalerei setzt die Kenntnis der Art der Kriegsführung bei den Präriestämmen und ihrer Anschauungen über Kriegeraum und die Bewertung der einzelnen Tat voraus. Diese beiden Punkte seien daher zuerst kurz behandelt.

Neben den Angriffs- und Verteidigungskriegen, die vom gesamten Stamm geführt werden, spielen kleinere kriegerische Unternehmungen, die sog. „War-Parties“, im Leben der Präriestämme eine außerordentliche Rolle. Ihr Ziel ist einmal gewöhnlicher Raub: von Pferden oder auch von Frauen; sie sind mehr ein blutiger Sport als eine Angelegenheit der Stammespolitik, in erster Linie jedoch sind sie als ein Mittel zu werten, das Gelegenheit zu tapferen Taten bietet und mit ihrer erfolgreichen Durchführung eine bevorzugte Stellung im gesellschaftlichen Aufbau des Stammes in Aussicht stellt. Der Führer einer solchen „Warparty“ wird in der Literatur gewöhnlich als „Partisan“ bezeichnet, ein Wort, das dem Sprachschatz der französischen Kolonisten und Voyageurs entstammt. Jeder Krieger, der bereits einen Beweis seines Mutes gegeben hat, kann Partisan sein und Genossen zu einem Kriegszug aufrufen. Bei den Omaha²⁾ z. B. bemalte er sich mit weißer Farbe und durchzog unter lauten Anrufungen des großen Geistes das Dorf; damit war das Zeichen gegeben für diejenigen, die sich ihm anschließen wollten. Am folgenden Tag veranstaltete er ein Fest, zu

¹⁾ So z. B. bei dem Mantel des Minitari-Häuptlings Pehriska Ruhpa im Berliner Museum f. Völkerkunde (farbig publ.: Schmidt-Koppers, „Gesellschaft und Wirtschaft der Naturvölker“, 1924, Tfl. 19 bei S. 416; ferner bei den später noch zu erwähnenden Mänteln des Mandanhäuptlings Mato-Tope (Abb. 3, 10) und dem von Hall (l. c.) veröffentlichten Büffelfell, dessen Bemalung aus 25 Gruppen besteht, von welchen in 16 derselbe Held sicher, in 7 anderen mit großer Wahrscheinlichkeit identifiziert werden kann.

²⁾ James, „Account of an Expedition from Pittsburgh to the Rocky Mountains, performed in the Years 1819 and 20 under the Command of Major St. H. Long, 1823, I, 292 ff.

dem er seine Genossen einlud, sie bewirtete und beschenkte. Von großer Bedeutung war sodann die Herrichtung der verschiedenen Medizinien und Zaubermittel. Der Anstoß zu einem solchen Zug wurde aber auch sehr oft durch eine Vision oder einen Traum gegeben, durch den der Partisan entweder unmittelbar oder durch das Medium des Medizinmannes berufen wurde. Das Abzeichen des Partisan war eine Pfeife. Neben ihm war der „Scout“, der Späher, von besonderer Bedeutung; bei den Crow war er durch ein Wolfs- oder Coyotefell gekennzeichnet. Der Aufbruch der Party erfolgte fast immer in der Nacht; war der Überfall oder der Raubzug gelungen, so wurde die heimkehrende Schar mit Jubel und Ehren empfangen, besonders wenn sie keine Verluste aufzuweisen hatte. Die Kriegführung selbst war im allgemeinen sehr barbarisch: die Verwundeten wurden erschlagen, ihre Leichen zerstückelt und den Wölfen und Geiern überlassen¹⁾.

Die kriegerischen Taten nun, die den Ruhm eines Indianers begründen, sein Ansehen und seine soziale Stellung im Stamm bedingen und immer wieder in den Historienmalereien dargestellt werden, sind bei allen Stämmen in ein bestimmtes System, eine Art Rangskala gebracht. Für diese Heldentaten finden wir in der Literatur gewöhnlich die Bezeichnung „Coup“, die wiederum dem Wortschatz der Franzosen in Amerika entnommen ist und in einem engeren und einem weiteren Sinn angewandt wird. „Coup“ bedeutet einmal nur soviel wie Berührung, und tatsächlich wird überall die Berührung des unverwundeten Feindes mit der Hand oder einem anderen Teil des Körpers, aber auch mit einer Waffe, etwa dem Bogen, oder einem Stock, dem „Coup-Stick“, oder der Peitsche als besondere Heldentat gewertet. In einem weiteren Sinn, den auch wir hier zugrunde legen wollen, gehören zu den Coups auch das Töten des Gegners, seine Gefangennahme, die Erbeutung seines Pferdes usw. Wie schon gesagt, gilt die Berührung des unverwundeten Gegners als besonders ehrenvoll. Anscheinend sprechen hier aber auch magische Anschauungen mit, vielleicht der Glaube an die Überleitung der „Kraft“ des Feindes auf den, der ihn berührt; denn auch wenn ein Feind gefallen ist, stürzen sich alle in der Nähe befindlichen Krieger auf ihn, um den Körper als erster zu berühren, ungeachtet der Gefahr, die von den Mitkämpfern des Gefallenen droht. Sich völlig unbewaffnet auf den wohlgerüsteten Feind zu werfen, um so mit fast absoluter Sicherheit getötet zu werden, galt bei den Cheyenne als die ehrenvollste Form des Selbstmords²⁾.

Die Rangskala der Coups ist bei den einzelnen Stämmen verschieden. Bei den zu den Blackfoot gehörigen Piegan z. B. steht an erster Stelle die Wegnahme der Flinte, dann einer Lanze, dann eines Bogens; erst jetzt kommt die Tötung des Feindes, weiter das Entführen eines an einem feindlichen Zelt angebundenen Pferdes, die erfolgreiche Leitung einer War-Party, erfolgreiche Tätig-

¹⁾ Mallery, l. c. 539; über die Omaha: James, l. c.; über die Mandan: Prinz zu Wied, l. c. II, 197; über die Crow: Lowie, „Social Life of the Crow Indians“, Anthropol. Papers Am. Mus. Nat. Hist. IX, II, 232ff.

²⁾ Grinnell, „Coup and Scalp among the Plain Indians“, American Anthropologist XII, 1910, 296ff., ferner: James, l. c. 295; Mallery, l. c. 573 und Figur 818; Lowie, l. c. 230.

keit als Scout, Eroberung eines Schildes, einer Kriegshaube, einer Medizinpfeife und an letzter Stelle der Diebstahl frei weidender Pferde. Bei den Dakota werden vor allem auch die erlittenen Verwundungen in Anrechnung gebracht; bei ihnen spielt auch die Zahl der erschlagenen Feinde eine entscheidende Rolle¹⁾. Gegenüber der Bewertung dieser Coups tritt die Erbeutung von Skalps auffallend stark in den Hintergrund; sie ist auch auf unseren Malereien sehr viel seltener dargestellt als die Verübung der anderen Coups²⁾. Ein Crow-Indianer z. B., der über seine Heldentaten berichtet, erwähnt niemals die von ihm erbeuteten Skalps; beim gleichen Stamm gehört die Skulptrophäe auch nicht zu den vier Taten, von denen eine vollbracht sein mußte, um zur Führung des Häuptlingstitels zu berechtigen: 1. das „Tragen der Pfeife“, d. h. die erfolgreiche Führung einer War-Party, 2. ein Coup im engeren Sinn, 3. die Wegnahme von Flinte oder Bogen, 4. der Raub eines Pferdes vom Zelt des Feindes³⁾.

Wie bereits erwähnt worden ist, hat diese Registrierung der Kriegstaten eine große praktische Bedeutung. Die Art und Zahl der Coups bedingt zu einem guten Teil die gesellschaftliche und rechtliche Stellung des einzelnen im Stamm, seine Fähigkeit, bestimmte rituelle Funktionen oder andere Ehrenämter wahrzunehmen, etwa auch einem neugeborenen Kinde den Namen zu geben. Ein solcher Antrag war nicht nur ehrenvoll, er brachte unter Umständen auch Gewinn in Gestalt von Geschenken. Der Crow-Häuptling Bull-Chief war z. B. nach einem außerordentlich heftigen Kampf, den er zu bestehen gehabt hatte, vom Vater eines neugeborenen Mädchens zum Paten gebeten worden; er nannte die Kleine: „Iptsewaxpenutsec“, d. h. „Nimmt die Medizinpfeife“, in Erinnerung an die Erbeutung einer solchen in dem erwähnten Kampf⁴⁾. Der Vollbringer von Coups hat aber vor allem auch das Recht, sich seiner Taten öffentlich zu rühmen, sie auf seinem Mantel, seinem Zelt oder seinem Lederhemd abzubilden und sie in feierlicher Versammlung an Hand dieser mnemotechnischen Hilfsmittel zu seiner eigenen Ehre und als Ansporn für die Jugend zu rezitieren. Auch an den übrigen Teilen seiner Tracht kamen seine Leistungen zum Ausdruck: bei den Crow z. B. trug derjenige, der eine Flinte erbeutet hatte, ein mit Hermelin verziertes Jagdhemd; andere Coups geben das Recht, Wolfsschwänze an den Fersen der Mokassins zu befestigen usw. Dazu kamen bestimmte Vorschriften in der Bemalung⁵⁾.

Die Richtigkeit der malerischen oder bilderschriftlichen Fixierung von Kriegstaten auf den Bisonroben, Jagdhemden und Zelten unterlag der stillen Kontrolle der Gesamtheit. Nach jeder kriegerischen Unternehmung waren ausgedehnte Debatten über die Anerkennung der von einzelnen Teilnehmern be-

¹⁾ Wißler, „The social Life of the Blackfoot Indians“, *Anthrop. Papers Am. Mus. Nat. Hist.* VII, I, 37, 40.

²⁾ Grinnell, I. c. 303.

³⁾ Lowie, I. c. 230f. Über das Skalpieren und seine Verbreitung orientiert gut: Friederici, „Skalpieren u. ähnliche Kriegsgebräuche in Amerika“, 1906 (mit guter Bibliographie).

⁴⁾ Lowie, I. c. 215.

⁵⁾ Lowie, I. c. 231; Prinz zu Wied, I. c. II, 196f.

haupteten Coups an der Tagesordnung¹⁾. Im großen und ganzen dürfen daher die biographischen Malereien, trotz ihrer offensichtlichen Ruhmredigkeit, doch als historische Dokumente angesehen werden. Catlin²⁾ fand die Richtigkeit der Darstellungen auf dem Mantel, den ihm der Mandanhäuptling Mato-tope als Geschenk verehrt hatte, durch Befragung eines Europäers, der 10 Jahre lang unter den Mandan gelebt hatte, bestätigt und äußert sich über die Glaubwürdigkeit dieser Malereien wie folgt: „In diesem Land, wo die Männer, mehr als in jedem anderen, eifersüchtig auf Rang und Ansehen sind, in einer Gesellschaft so geringen Umfangs, daß die Heldentaten eines Mannes allen bekannt sind, da wäre es für einen Krieger nicht nur ehrlos, sondern lebensgefährlich, auf seinem Leibe die Darstellung von Kämpfen zu tragen, die er nicht gekämpft, und Taten vorzuspiegeln, von denen jedes Kind im Dorf wüßte, daß er sie nicht vollbracht hat.“

Eine erschöpfende ethnographische und stilkritische Analyse der indianischen Historienmalerei setzt eine Vollständigkeit des Materials voraus, wie sie vorläufig noch nicht zu erreichen ist. Der Bestand an einschlägigen Stücken in den europäischen Museen, unter denen Berlin an erster Stelle steht, ist zwar nicht allzu beträchtlich; doch dürfte sich über den Besitz der amerikanischen Museen nur an Ort und Stelle ein genügender Überblick erlangen lassen. Sind doch im Museum of the American Indian (Heye Foundation) in New York laut einer brieflichen Mitteilung allein 150—200 bemalte oder sonstwie verzierte Fellroben, neben einer entsprechenden Anzahl von Jagdhemden usw. vorhanden. Wie groß allerdings der Anteil an alten, guten Stücken ist, müßte einer näheren Nachprüfung überlassen bleiben. Immerhin dürfte mit den bereits vorliegenden älteren Publikationen, weiter mit den an dieser Stelle größtenteils zum ersten Male veröffentlichten Stücken aus den Museen Bern, Kopenhagen, Paris, Stockholm und einer großen in Aussicht stehenden Publikation der Berliner Fellmalereien durch Krickeberg der wertvollste Besitz der europäischen Museen an derartigen Objekten zugänglich gemacht sein³⁾.

¹⁾ Grinnell, I. c. 299ff.

²⁾ Catlin, „Illustrations of the Manners, Customs and Condition of the North American Indians“, 1876, I, 148.

³⁾ Aus dem Besitz des Berliner Museums f. Völkerkunde sind bis jetzt abgebildet, z. T. auch ganz kurz beschrieben: in v. Sydow, „Die Kunst der Naturvölker u. d. Vorzeit“, 1923, Abb. 320 u. S. 522: ein Dakota-Mantel (IV B 208). Slg. Koehler 1846 mit einer großen Zahl von Kampfszenen (ein Ausschnitt bei Krickeberg, I. c. Abb. 11), in Schmidt, M., „Völkerkunde“, 1924, Tfl. 30 bei S. 185, „Bilderschrift der Sioux-Indianer auf Büffelfell“ (nach Sydow, I. c. 521, der ein Detail abbildet (Abb. 318), ein Mandan-Mantel aus der Slg. des Prinzen zu Wied (IV B 205, 1832—34) mit interessanten Tierdarstellungen (Büffeln (einer von ihnen vorzüglich reproduziert bei Herbert Kühn „Die Kunst der Primitiven“ Abb. 40) Hirschen), ferner in Schmidt-Koppers, I. c. Buntfl. 19 bei S. 416 (vgl. oben S. 51, Anm. 1). Ich habe versucht, durch eine Rundfrage bei den europäischen und amerikanischen Museen den Bestand an einschlägigen Stücken festzustellen. Sehr schönes Material besitzt Stuttgart (vgl. S. 56 Abb. 3; ein weiteres wertvolles Stück wird Krickeberg-Berlin als Vergleich zu den Berliner Mänteln bringen), das Material in Leipzig war wegen Umzugsarbeiten nicht zugänglich, München hat zwei kleine Stücke von geringer Bedeutung, für Hamburg steht eine eigene Publikation durch Antze in Aussicht. In den übrigen deutschen Museen (über Frankfurt vgl. S. 12 u. Abb. 8) scheinen entsprechende Stücke



Abb. 7. Büffelmantel. Original: Museum Bern („Bern I“)

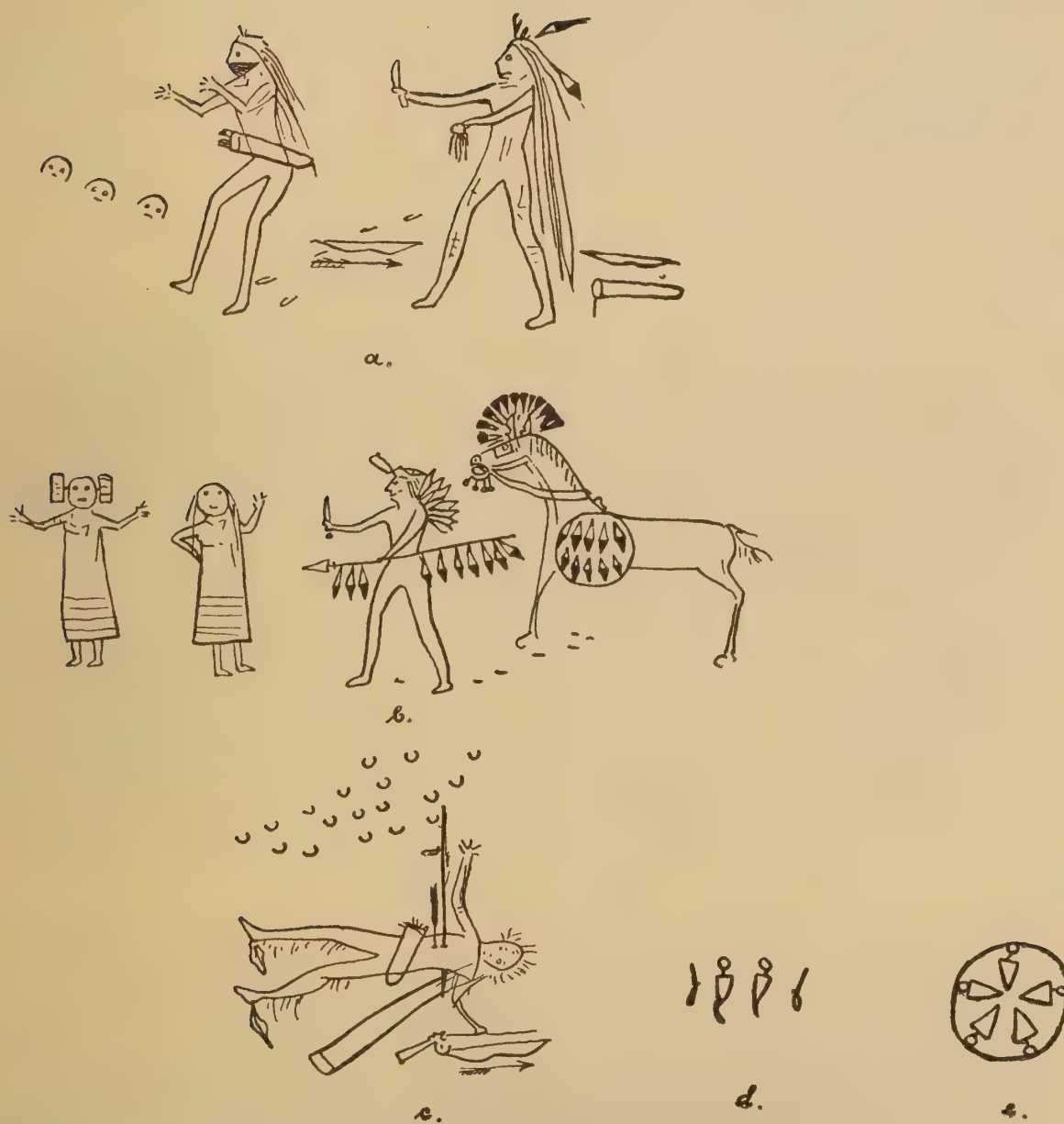


Abb. 10. Einzeldarstellungen auf dem Mantel Mato-Topes.
Nach Cathin.



Abb. 11. Szenen von einem Blackfoot-Zelt. Nach Wissler.

Sehr schwierig ist meistens die genaue Bestimmung der Herkunft des einzelnen Stückes. Viele sind ohne nähere Angaben in die Museen gekommen, die Zuweisungen anderer zu einem bestimmten Stamm sind oft zweifelhaft oder offensichtlich unrichtig, und selbst dann, wenn die Geschichte der Erwerbung genau bekannt ist, auch Stamm oder Örtlichkeit genannt sind, bleiben Zweifel an der Richtigkeit der Daten bestehen (vgl. S. 80). Im freundschaftlichen Verkehr der Präriestämme untereinander sind ethnographische Objekte als Gastgeschenke und dergleichen oft stark gewandert, und ebenso wie Catlin und dem Prinzen zu Wied bemalte Bisonroben als Geschenk überreicht worden waren, dürften solche auch im intertribalen Geschenkaustausch eine Rolle gespielt haben. Einen charakteristischen Beleg hierfür gibt neuerdings Wildschut¹⁾: er hatte von einem ihm befreundeten Flathead ein bemaltes Büffelfell bekommen mit der bestimmten Angabe, daß es sich um eine Flatheadarbeit handle, und erst nach langem Zureden gab der Indianer zu, daß er das Stück vor vielen Jahren von einem Crow, dem Maler selbst, als Geschenk erhalten hatte.

Zuerst sollen nun die bereits in der Literatur abgebildeten und beschriebenen Malereien noch einmal kurz und ohne Gewähr für absolute Vollständigkeit zusammengestellt und, soweit es sich um besonders wertvolle oder an schwer zugänglicher Stelle publizierte Stücke handelt, auch noch einmal im Bild gezeigt werden. Für einige von ihnen liegen Überlieferungen vor, wie sie zu deuten und zu lesen sind, und unter Heranziehung weiterer gut belegter Beispiele wird es anschließend möglich sein, wenigstens einige Anhaltspunkte und Richtlinien für das Verständnis der hier neu veröffentlichten Stücke der oben genannten Museen zu gewinnen, für welche nähere Angaben so gut wie vollständig fehlen.

Bisher veröffentlichte Stücke²⁾.

1. James, „Account of an Expedition from Pittsburgh to the Rocky Mountains, performed in the years 1819 and 1820 under the Command of Major St. H. Long, 1822/3, 2 Bde. u. Atlas. Atlas Tafel 9 farbige Reproduktion (Abb. 2): „Indian Record of a battle between the Pawnees and Konzas delineated on a Bison Robe“ mit Erläuterung S. 4 (in den späteren Ausführungen gekennzeichnet mit *James-Long*).

Kopiert von Mr. Peale, dem Assistant Naturalist der Expedition, von einer Robe, die Major O'Fallon, dem Agent for Indian Affairs in Missouri, anlässlich des „Pawnee-Councils“ 1819 (vgl. I, 159f.) überreicht wurde. Inhalt: eine Warparty von 18 Konzas (Kansas) kam zu Fuß zu den Dörfern der Pawnee, um Pferde zu stehlen und Skalps zu erbeuten, wurde aber vorher entdeckt und von berittenen Pawnees nach heftigem Kampf niedergemetzelt. Die Kansas sind mit Bogen, Pfeil und Gewehr bewaffnet, neun von ihnen sind enthauptet, links sind einige Skalps angegeben. Die Pawnee tragen fast alle große, den ganzen

zu fehlen, im außerdeutschen Europa scheint außer den oben erwähnten und in den Abb. 20—28 wiedergegebenen Objekten nichts von größerer Bedeutung vorhanden zu sein (Zürich besitzt ein kleines bemaltes Dakotafell, das ich aber weder im Original noch als Abbildung kenne). Im Britischen Museum ist ein bemaltes Fell von den Crow, doch ist es zur Reproduktion wenig geeignet und auch inhaltlich ohne besonderes Interesse.

¹⁾ Wildschut, I. c. 28f.

²⁾ Über die bisher veröffentlichten Stücke des Berliner Museums vgl. S. 54, Anm. 2. — Hin- gewiesen sei noch auf ein bemaltes Zelt der Kiowa und einen Mantel der Otoe, die Möllhausen, „Tage- buch einer Reise vom Mississippi nach den Küsten der Südsee“, 1858, I auf Bunttafeln bei S. 134 u. 158 wiedergibt.

Oberkörper deckende Schilde, als Waffen Speer, Beil und Gewehr; die Mäuler der Pferde sind z. T. mit Skalps geschmückt. Farben: rot, grün, gelbbraun, schwarz. Verbleib des Stückes unbekannt.

2. Maximilian, Prinz zu Wied, „Reise in das innere Nord-Amerika in den Jahren 1832—34, 2 Bde. mit Atlas (abgekürzt: *Wied*).

Atlas Tfl. 21 Kupferstich eines von dem Schweizer Maler Bodmer, dem Begleiter des Prinzen, nach dem Original kopierten Büffelfellmantels des Mandan-Häuptlings Mato-Tope (Abb. 3). „Das Original ist von Mato-Tope selbst gemalt, und die darauf abgebildeten Figuren stellen einige seiner Hauptheldentaten vor . . .“ (Bd. II, 113, Anm.). Breiter Längsstreifen in Stachelschweinborstenstickerei („Quill“-Technik). Original des Mantels im Linden-Museum. Stuttgart.

3. Catlin, „Illustrations of the Manners, Customs and Condition of the North American Indians“, 1. Ausg. 1841; benutzt: 2. Ausg. London 1876, 2 Bde. Mehrere Stücke:

a) Bd. I, Tfl. 65 (bzw. 39) farb. Abb. eines Mantels des Mandan-Häuptlings Mato-Tope (bei Catlin: Mah-to-toh-pa), einer von Mato-Tope selbst für Catlin in 14 tägiger Arbeit als Geschenk angefertigten Kopie seines Originalmantels (I, 148). Details auf Tfl. 40—43. Genaue Beschreibung I, 148ff. (vgl. hier Abb. 10 u. S. 60). Auf dem Fell eines jungen Büffelbullens 12 einzelne Kampfszenen: Siege Mato-Topes über Häuptlinge der Cheyenne, Arikara, Assiniboine usw.

b) Bd. II, Tfl. 306 u. 307 farb. Abb. einiger Kampfszenen von einem Crow-Mantel, von dem Crow selbst gemalt (II, 246f.).

c) Tfl. 308 farb. Abb. eines Pawnee-Mantels: Aufzug von phantastisch geschmückten und bemalten Medizinmännern zu Pferd, deren Anführer sein Lieblingssperd dem Großen Geist als Opfer bringen will (II, 247).

d) Tfl. 309 farb. Abb. eines anderen Pawnee-Mantels, Eigentum eines berühmten Medizinmannes. Er selbst in der Mitte in vollem Ornat; ferner Kriegstaten, Krankenheilung, daneben symbolische Darstellungen: Totem, Sonne, Mond. Hier deutlicher Übergang zu den religiös-zeremonialen Malereien.

e) Tfl. 312 farb. Abb. eines Mandan-Mantels mit großer Sonne in der Mitte; außen Darstellungen von Tieren, Waffen; zwei Kampfszenen. Verbleib: z. T. durch Brand vernichtet.

4. Schoolcraft, „Information respecting the History, Condition and Prospects of the Indian Tribes of the United States“, IV, 1854, Bunttfl. 31 und Erläuterung S. 251ff.:

Bemaltes Büffelfell der Ogalala-Dakota vom Missouri (abgekürzt: *Schoolcraft*) (Abb. 4). Wahrscheinlich Darstellung einer Warparty mit zahlreichen einzelnen Kampfszenen. Die Erläuterungen Schoolcrafts können nicht immer überzeugen (ausgeführt l.c. 252f.). Farben: rot, gelb, grün und schwarz, doch sind zahlreiche Figuren nur in Umrissen dargestellt. Sammler: Leutnant Gunnison (Expedition Gunnison und Stansbury). Verbleib des Stückes unbekannt.

5. Hamy, „Galerie Américaine du Musée d'Ethnographie du Trocadéro“, 1897. Tfl. IV und S. 7f. „Robe biographique en peau de Bison d'un guerrier Dacota“ (abgekürzt: *Paris I*) (Abb. 5).

Nach Hamy Autobiographie eines großen Häuptlings, dessen Namen er sogar feststellen zu können glaubt: aus dem häufigen Auftreten des europäischen Kavalleriesäbels, dessen Form etwa auf das Jahr 1830 hinweise, schließt er auf den Yankton-Häuptling Mon-ka-ush-ka, der von der Regierung der Vereinigten Staaten einen solchen Säbel als Ehrengeschenk erhalten hatte und i. J. 1837 in Baltimore gestorben war. Hamys Schlüsse sind aber, da solche Säbel auch auf anderen Malereien vorkommen, in keiner Weise zwingend, doch ist die Zuweisung „Dakota“ wohl richtig. Die Figuren verteilen sich zu beiden Seiten eines aus Stachelschweinborsten gestickten Mittelstreifens und stellen wieder verschiedene Kampfszenen dar. Von besonderem Interesse sind die zahlreichen Reihen von Punkten (Fußspuren) und Häkchen (Hufspuren), die Wege und Richtung der Bewegung kennzeichnen, die konzentrischen Kreise von Hufspuren in der oberen Hälfte rechts am Rand, die vielleicht ein Dorf andeuten sollen, ferner in der obersten Reihe der unteren Hälfte zweimal die Darstellung einer Frau und eines Kindes, zusammen auf einem Pferd sitzend (vgl. Abb. 35, 2), endlich in der mittleren Reihe unten der dritte Mann von links, der nach Hamy vielleicht ein zum Bemalen hergerichtetes Fell trägt und somit als der Chronist anzusprechen wäre, der den Häuptling in den Kampf begleitet. — Original im Musée d'Ethnographie du Trocadéro-Paris.

6. Maclean, „Picture-Writing of the Blackfeet“. Transactions of the Canadian Institute V, 1898, Tfl. III, S. 114 ff.: „Life of Many Shots; Blackfoot Biography“.

Aus dem Leben dieses Blackfoot-Häuptlings sind dargestellt: Verfolgung von Pferdedieben, Pferdediebstahl bei den Cree, Kämpfe mit den Cree, Antilopen- und Büffeljagden; eine Szene zeigt Many Shots Frau, wie sie ausreitet und eine Antilope und einen Bären mit dem Beil tötet. Von nichtfigürlichen Zeichen finden wir wieder Fuß- und Hufspuren, Punktreihen, die die Richtung der Flintenkugeln angeben; 13 parallele schwarze Striche in der Mitte des Fells weisen hin auf 13 Gefechte, an denen der Häuptling teilgenommen hat. Verbleib des Stückes unbekannt.

7. Willoughby, „A few Ethnological Specimens collected by Lewis and Clark“, American Anthropologist VII, 1905, 633 ff. und Tfl. XXXVIII. „Buffalo Robe painted by a Mandan man with design representing a battle fought about 1797 by the Sioux and Arikara against the Mandan, Minitari and Ahwahharways (Amahami)“¹⁾.

Das Fell ist 1804 oder 1805 erworben und jetzt im Peabody Museum der Harvard University (abgekürzt: *Peabody*). Abb. 6 zeigt dieses interessante Stück in einer neuen Aufnahme. Im ganzen sind 64 Indianer dargestellt, davon 20 zu Pferde. Mit Ausnahme einer Figur, des Berittenen in der Mitte über dem Quillstreifen, sind alle Figuren braunschwarz umrandet, der genannte Reiter ist rot, mit schwarzem Kopf und Haar; sein Schild ist grün mit konzentrischen roten Kreisen und gelbem Mittelpunkt. Andere Schilde zeigen dieselben Farben, aber in anderer Reihenfolge. Die Pferde mit schwarzbrauner Umrißlinie, einige sind braun, gelb oder rot bemalt. Nach Willoughby soll der Quillmittelstreifen einen Weg oder eine Fährte andeuten und somit zum Inhalt der Darstellung in direkter Beziehung stehen.

8. Bushnell, „Ethnographical Material from North America in Swiss Collections“. American Anthropologist X, 1908, 1 ff., Tfl. I: Crow-Büffelfellmantel, Museum Bern (abgekürzt *Bern I*) (Abb. 7).

Von dem Berner Schoch vor 1838 in Amerika erworben. Größte Länge 2 m, größte Breite 1,60 m. Farben: rot, gelb, grau, rotbraun, das ursprünglich wohl schwarz war. Nach Bushnell wahrscheinlich ein Kampf zwischen zwei Stämmen (?). Dasselbe Stück ist abgebildet im „Führer durch das Historische Museum in Bern“, 2. Aufl. 1912, 116 mit folgender Beschreibung: „Das . . . Fell von den Crow-Indianern zeigt in der Mitte einen mit Adlerfedern geschmückten Schild, auf dessen Fläche schematisch ein Indianerlager dargestellt ist. Um den Schild stehen Einzelkampfszenen rot und grün bemalter Indianer, die z. T. beritten, z. T. abgestiegen sind, so daß man die Bärenfelle sieht, welche als Satteldecken verwendet werden.“

9. Wißler, „The Social Life of the Blackfoot Indians“, Anthropol. Papers Am. Mus. Nat. History VII, I, 1911, 36 ff. und Abb. 1 u. 2 „Section of a decorated Tipi“ (Am. Mus. Nat. History 50—4485).

Das Zelt ist 1903 erworben und zeigt über 100 einzelne Figuren, die sich zu 66 verschiedenen Aktionen zusammenfügen. Es handelt sich um die Taten von 7 noch lebenden Piegan-Indianern, hauptsächlich des Häuptlings Double Runner (vgl. S. 60, Abb. 9 u. 11).

10. Lowie, „Crow Indian Art“, Anthropol. Papers Am. Mus. Nat. Hist. XXI, IV, 1922, 317 und Fig. 22: Mantel des Crow-Häuptlings Charges Strong im Mus. Nat. History 50—6826.

Darstellungen von Kämpfen mit Schoschone und Dakota, Pferderaub usw. (vgl. Abb. 14, 37, 25).

11. Vatter, „Ein bemaltes Büffelfell und andere seltene amerikanische Ethnographica im Städt. Völkermuseum zu Frankfurt a. M.“ Festschrift der Frankfurter Gesellschaft f. Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1925, 75 ff.: drei bemalte Felle und ein Jagdhemd.

a) Bunttfl. XVII: bemaltes Büffelfell (E. 459) (abgekürzt: *Frankfurt I*) (Abb. 8). Um 1840 in Amerika erworben. Soll von dem in den Winnipegsee fließenden Red River stammen, doch war auch durch eingehendere Analyse der Tracht, Bewaffnung usw. eine genauere Herkunftbestimmung als nordöstliche Prärie (evtl. Yankton-Dakota?) nicht möglich. Dargestellt ist offenbar eine einmalige Kampfszene zwischen Angehörigen verschiedener Stämme. Im ganzen sind 43 Figuren aufgemalt; die Länge

¹⁾ Die Ahwahharways gehören zu den Sioux und sind am nächsten verwandt den Hidatsa (Minitari). Coues, „History of the Expedition under the command of Lewis and Clark . . . performed 1804—5—6 . . .“ (4 Bde.) 1893, I, 183, Anm. 7.

der Pferde schwankt zwischen 15 und 21 cm, die Höhe der unberittenen Krieger zwischen 12 und 20 cm. Farben: rosa oder hellrot, dunkelrot, schmutziggrün, dunkles schwarzbraun und gelb.

b) 1. c. Abb. 5: bemaltes Fell eines unbekannten Tieres (E. 460). Herkunft: oberer Missouri. Mittelfeld mit Sonnen, bzw. Schilden, nach oben und unten abgegrenzt durch große Pfeifen, darüber oben eine Büffeljagd, unten Kampfszenen.

c) 1. c. Abb. 6: bemaltes Elenfell vom oberen Missouri (E. 461). In der Mitte ein europäisch anmutendes Rankenornament, umgeben von gut gezeichneten, aber nicht mehr originalen Hirschen, Büffeln, Reitern, Kampfszenen (vgl. Abb. 37, 22, 23).

d) 1. c. Abb. 11: bemaltes Lederhemd vom oberen Missouri mit Schiffen, einem Reiter und mehreren unerklärten Darstellungen.

12. Hall, „A Buffalo Robe Biography“. The Museum Journal Philadelphia XVII, 1926, 5 ff. mit Bunttfl.: „A painted Buffalo Robe of the Plains Indians“ und vielen Abbildungen (Beschreibung und Erläuterung gut, aber Reproduktionen ungenügend).

Über und unter einem Mittelstreifen in Quilltechnik je drei Reihen von figürlichen Darstellungen, die sich in etwa 30 Episoden auflösen. In einer großen Zahl von ihnen ist der Held der Biographie an der Schildbemalung immer wieder erkennbar. Aus der Art der Gesichtsbemalung und der Frisur, sowie aus dem Stil als ganzem schließt Hall auf Dakota-Herkunft. Unter den Feinden des Dakotahelden sind Crow-Indianer an ihrer roten Stirnbemalung, durch die die Dakota sie in ihren Malereien zu charakterisieren pflegen, ferner vielleicht Cheyenne zu erkennen. Original im University Museum, Philadelphia.

13. Wildschut, „A Crow Pictographic Robe“, Indian Notes (Mus. Americ. Indian, Heye Foundation), III, I, 1926, 28 ff. mit Tfl. I.

Malerei auf Elchfell, gemalt von einem Crow „Spotted Tail“, 1925 f. d. Museum erworben. Nach Aussagen älterer Crow-Indianer handelt es sich um Szenen aus dem Leben mehrerer Crow-Krieger. Zeit: um oder nach 1870 (vgl. Abb. 13).

14. Mason, J. Alden, „A Collection from the Crow Indians“. The Museum Journal Philadelphia XVII, 1926, 399 ff. m. Abb. S. 400.

Büffelfell, bemalt mit etwa 10 Einzelszenen: Kampf, Pferdediebstahl, u. ä. Bemalung relativ rezent. Anscheinend Verwendung von Anilinfarben. Genaue Beschreibung der einzelnen Szenen.

Von diesen Malereien gehören zur Gruppe der „allgemeinen Historien“: Nr. 1, 3c, 4, 7, 11a, zu der der Biographien: Nr. 2, 3a, 3b, 3d, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14. Zweifelhaft ist die Zuordnung bei: 5, 11b, 11c.

Trotz der Gleichartigkeit, ja Einförmigkeit der behandelten Motive — neben Kriegstaten aller Art kommt nur noch die Jagd und gelegentlich die Aufzeichnung von Geschenken (s. S. 59) in Frage — und einer unverkennbaren Einheitlichkeit in Komposition, Linienführung und Farbengebung wirkt die indianische Historienmalerei doch lebendig und abwechslungsreich und bietet eine Fülle interessanter Details. Das erklärt sich einmal aus der Auflösung des herrschenden Motivs in alle jene Einzelhandlungen, die das in erster Linie auf Krieg eingestellte Leben der Stämme in vielseitiger Variierung bietet, dann aber auch aus der Vielgestaltigkeit der Darstellungsart. Sie bewegt sich nämlich zwischen zwei Polen: dem in allen Einzelheiten ausgeführten und deshalb aus sich selbst heraus verständlichen Bild, zu dessen erschöpfender Erklärung nur noch die Kenntnis der Namen der handelnden Personen, von Schauplatz und Zeit notwendig wäre und dem abgekürzten Zeichen, dem konventionellen, schriftartigen Bildsymbol, das aus seiner Form allein undeutbar ist oder mehrere Deutungen zuläßt und nur in Verbindung mit einer bestimmten Überlieferung seinen Sinn erschließt. In manchen Fällen ist es offensichtlich aus der Gebärdensprache übersetzt (vgl. z. B.



Abb. 8. Büffelfell. Original: Museum Frankfurt a. M. („Frankfurt I“)

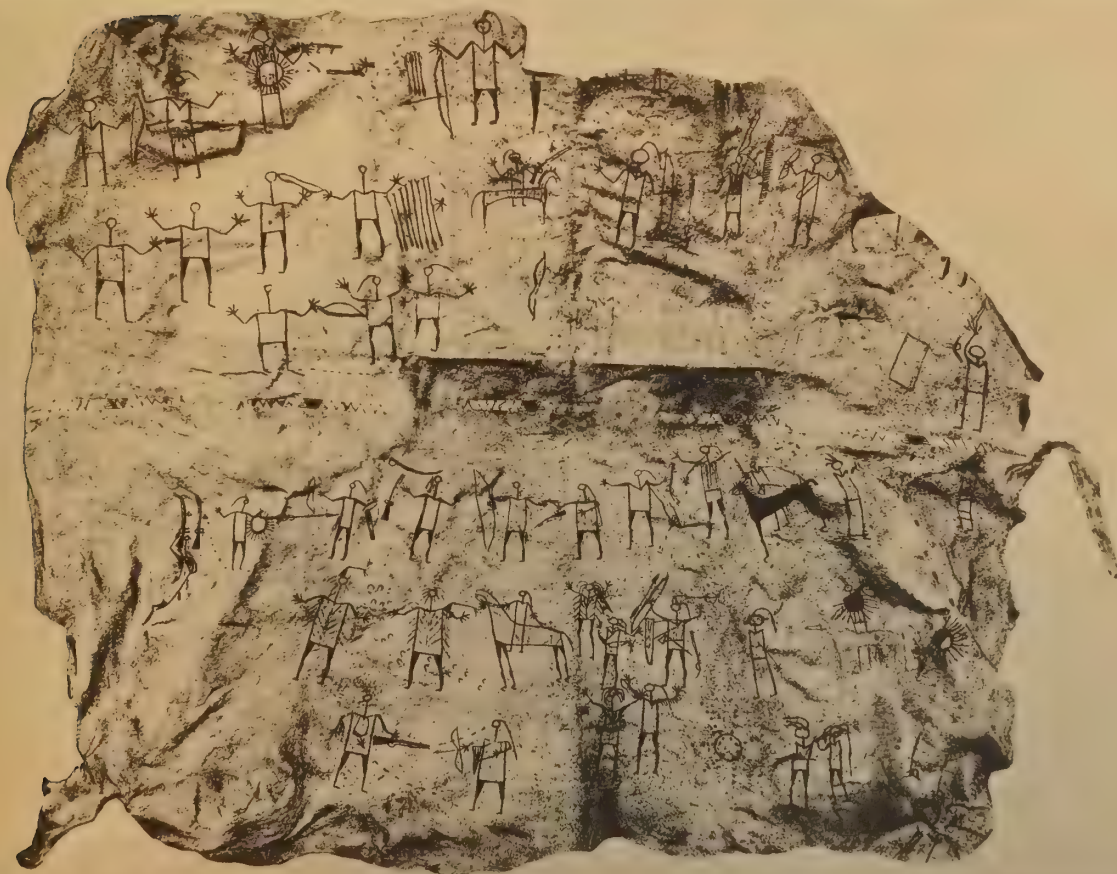


Abb. 25. Büffelfell. Original: Museum Paris („Paris II“)



Abb. 13. Von einem Crow-Mantel. Nach Wildschut.

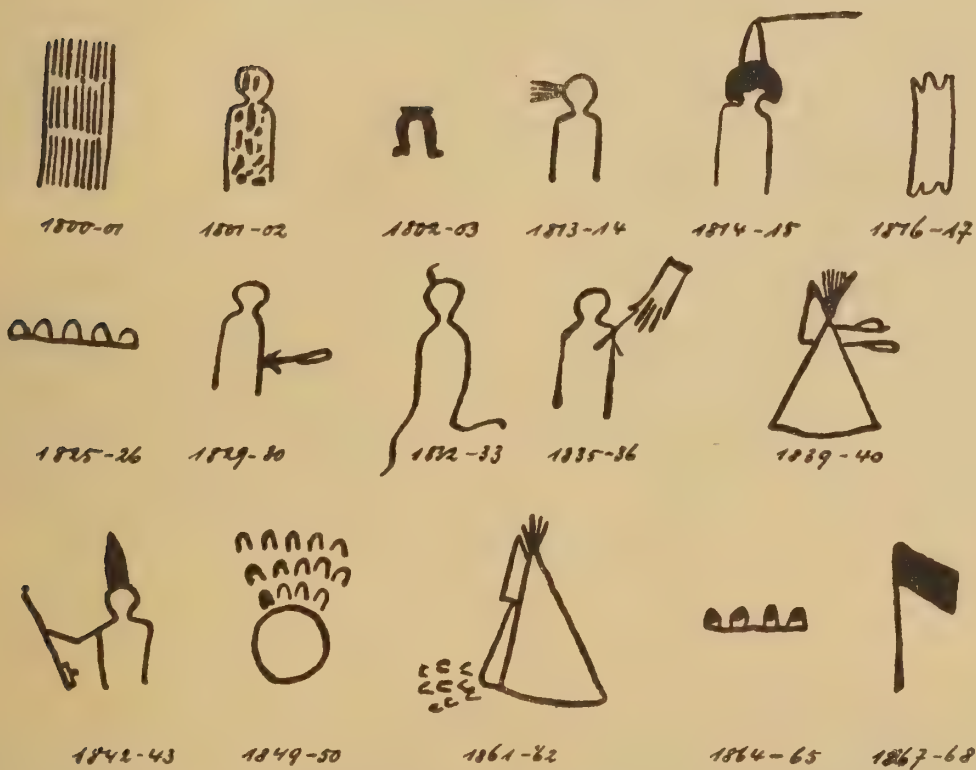


Abb. 16. Aus dem Wintercount des Lone Dog. Nach Mallery.

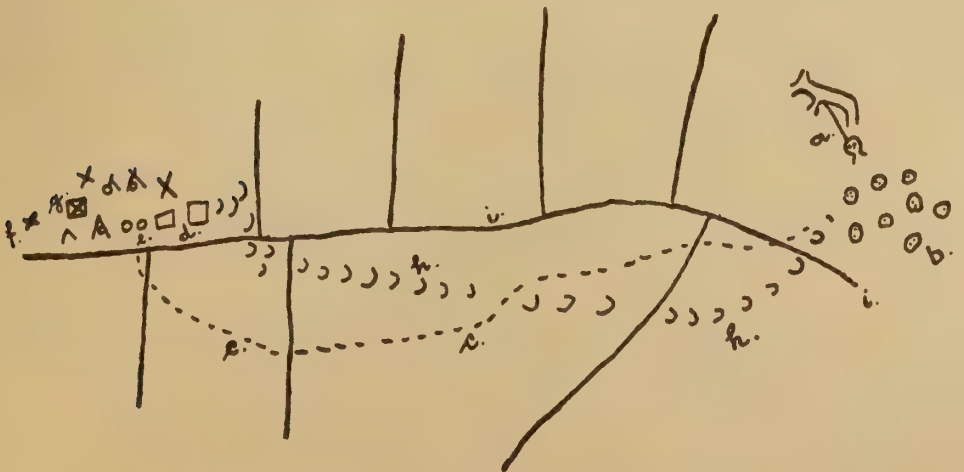


Abb 15. Hidatsa-Bilderschrift. Nach Mallery.

Abb. 17d und Abb. 19, „Kiowa“ u. S. 63), nicht selten überrascht es durch wirklich geniale Konzeption (vgl. z. B. Abb. 15, 16, 17 u. a. mit Erläuterung S. 61, ferner die Angaben James' S. 59). Wir finden alle Übergänge zwischen Bild und Zeichen, gelegentlich sogar beide Extreme nebeneinander auf demselben Objekt. Ein vorzügliches Beispiel hierfür bietet die von Wißler publizierte, vorstehend unter Nr. 9 erwähnte Zeltbemalung der Blackfeet, die uns den Pferderaub vom feindlichen Zelt, also einen der berühmtesten Coups, in vier Stadien vom ausgeführten Bild bis zum rein mnemotechnischen Zeichen vorführt (Abb. 9). 9a zeigt, wie der Häuptling „Double Runner“ das Pferd vom Pflock losschneidet, in 9b sind von ihm nur noch Hand und Messer geblieben, in 9c erscheinen nur noch die Pflöcke, die zugleich die Zahl der gestohlenen Tiere angeben und in 9d sind sie zu einfachen Kreuzen derselben Bedeutung reduziert.

Über die Bedeutung anderer solcher Zeichen seien vorerst noch zwei ältere Quellen¹⁾ zitiert: James berichtet über Malereien der Omaha und verwandter Stämme auf entrindeten Bäumen, die aber in Motiv und Darstellung durchaus den Fellmalereien entsprechen: „Die Krieger werden im allgemeinen durch kleine, gerade Striche dargestellt, jeder mit einem kopfähnlichen Ende oben; Arme und Beine sind auch angegeben, wenn sie notwendig sind, um eine bestimmte Handlung wiederzugeben oder eine Wunde aufweisen. Wunden werden gekennzeichnet durch das aus dem verletzten Körperteil tropfende Blut; eine Pfeilwunde etwa, indem man einen Strich für den Pfeil anfügt, aus dem der Indianer ziemlich genau Richtung und Einschlagtiefe feststellen kann. Die Gefallenen werden durch liegende Striche dargestellt, auch Reiter werden gezeichnet, und wenn sie verwundet oder getötet sind, sieht man das Blut fließen oder sie vom Pferde sinken. Gefangene werden an den Händen geführt (vgl. unsere Abb. 12), und die Zahl der erbeuteten Pferde wird durch die entsprechende Zahl halbmondförmiger Häkchen bezeichnet, die die Hufspuren darstellen. Die Zahl der erbeuteten Flinten kann durch gebogene Striche angegeben werden, mit einer Andeutung des Schlosses an der Biegung. Frauen werden mit kurzen Röcken gezeichnet, unverheiratete Mädchen mit den zylindrischen Haarrollen an den Ohren (vgl. unsere Abb. 10b).

Über entsprechende Darstellungen auf den Bisonroben der Mandan sagt der Prinz zu Wied: „Eine andere Art der Robenbemalung ist die, wo sie auf denselben die Zahl der von ihnen großmütigerweise verschenkten Gegenstände von Wert angeben, und zwar in der richtigen Anzahl. Durch diese Geschenke von oft hohem Werte machen sie sich einen Namen und bringen sich in Ansehen bei ihren Landsleuten. Auf solchen Roben bemerkt man lange rote Figuren mit einem schwarzen Zirkel am Ende, gerade in Querreihen nebeneinander gestellt; diese bedeuten Peitschen oder verschenkte Pferde, weil man mit dem Pferde auch immer die dazugehörige Peitsche verschenkt. Rote oder blauschwarze Querfiguren bedeuten verschenktes Tuch oder wollene Decken; parallele Querstreifen stellen Gewehre vor und sind oft in ziemlich richtigen Umrissen gezeichnet.“ (Handelt es sich um solche Geschenke bei unserem Fell Abb. 20?)

¹⁾ James, I. c. I, 296; v. Wied, I. c. II, 113.

Einige weitere typische Beispiele von Bildern und Zeichen, deren Bedeutung uns zuverlässig überliefert ist, mögen Sinn und Absicht der indianischen Malereien noch weiter erschließen:

1. Szenen vom Mantel Mato-Topes nach Catlin¹⁾ (Abb. 10):

- a) Mato-Topé tötet einen Sioux-Häuptling, der an der Bemalung der unteren Gesichtshälfte als solcher kenntlich ist; die drei Köpfe links bedeuten drei Arikara, die derselbe Sioux vorher erschlagen hatte. Mato-Topé hält den Skalp des Getöteten in der linken Hand.
- b) Mato-Topé tötet zwei Odjibway-Frauen und nimmt ihren Skalp. Lanze und Messer, ebenso der vom Pferd herabhängende Schild sind mit Adlerfedern geschmückt. Catlin sagt zu dieser Darstellung: „Ich erregte Mah-to-toh-pas Unwillen, als ich ihn fragte, ob es denn männlich sei, sich der Skalpierung von Frauen zu rühmen, und sein Stolz hinderte ihn, mir eine Erklärung oder Entschuldigung zu geben. Der Dolmetscher dagegen erklärte mir, daß sich M., um einen Mord zu rächen, 6 Tage lang bei einem Odjibwaydorf versteckt gehalten, dann beide Frauen angesichts ihrer Stammesgenossen getötet habe und entkommen sei, wodurch er Anspruch auf Zuerkennung eines Sieges habe, obwohl das Opfer nur Frauen waren.“
- c) Der Bruder M.s, getötet von einem Arikara, der ihn erst mit einem Pfeil erschoss, ihm dann eine Lanze durch den Körper rannte und ihn so liegen ließ. Darüber sind die Hufspuren des Arikara. M. fand den Leichnam, zog die Lanze heraus und bewahrte sie vier Jahre lang mit dem eingetrockneten Blut auf, bis sich ihm Gelegenheit bot, den Mörder mit derselben Lanze zu töten. Hier bringt das Bild also nur noch einen Bruchteil des gesamten Tatsachen- und Erinnerungskomplexes zum Ausdruck.

2. Szenen von einem Blackfoot-Zelt nach Wißler²⁾ (Abb. 11):

- a) Der Häuptling „Double Runner“ stiehlt einen Schild und ein Pferd von einem Crow-Zelt.
- b) D. R. tötet einen Assiniboine und nimmt ihm die Lanze ab; eine Hand an der Spite der Lanze bezeichnet die Wegnahme der Waffe durch D. R.



Abb. 12. Mann mit zwei Gefangenen (links eine Frau). Nach Mallery.

- c) D. R. nimmt eine Frau und einen Knaben vom Stamm der Grosventre gefangen. Bei D. R. sind Arme und Hände ausgeführt, bei der durch den langen Rock gekennzeichneten Frau nur die linke Hand, mit der sie den Knaben zu führen scheint. Auch bei den Dakota werden die Gefangenen gewöhnlich ohne Hände gezeichnet, um so ihre Hilflosigkeit anzudeuten³⁾ (Abb. 12).

Viel stärker abgekürzt sind die folgenden Bilder:

- d) D. R. tötet zwei Grosventre und nimmt ihnen die Flinten ab.
- e) D. R. überrascht fünf Flathead-Indianer in einer Grube und tötet sie.

In den beiden letzteren Bildern ist somit nicht der Vorgang, sondern das Resultat wiedergegeben. Die Stammesnamen sind nur durch die Überlieferung bekannt.

3. Szenen von zwei Crow-Mänteln nach Wildschut⁴⁾ und Lowie⁵⁾:

¹⁾ I. c. I, 148ff. und Pl. 65 (39), 40, 41, 42.

²⁾ I. c. 38f.

³⁾ Mallery, I. c. 599, Fig. 935.

⁴⁾ Wildschut, I. c. Tfl. 1, S. 28ff.

⁵⁾ Lowie, „Crow Indian Art“, Anthropol. Papers Am. Mus. Nat. Hist. XXI, IV, 1922, Fig. 22, S. 316f.

- a) Aus dem Leben des „Medicine-Crow“, der auf einer seiner Warparties 7 Sioux tötete. Diese sind nur mit Kopf oder mit Kopf und Rumpf dargestellt und durch 7 Gewehre charakterisiert (Abb. 13).
- b) Beispiel sehr abgeschliffener Bilder (Abb. 14):
- α) Der Häuptling Charges-Strong tötete als Leiter einer Warparty (Pfeife als Abzeichen!) 2 Feinde.
- β) Die Party stahl 7 Pferde und tötete einen Feind.
- γ) Sie stahl 6 Pferde und tötete 7 Feinde usw. Die Feinde mit aufgerichteten Locken stellen Schoschone, die übrigen Dakota vor; die Hufspuren: erbeutete Pferde. In der Reihe darunter (vgl. d) bedeuten die im Bogen gruppierten Striche eine Crow-Warparty; die von hier ausgehenden Striche, bzw. Häkchen sind die Fußspuren des Scouts und

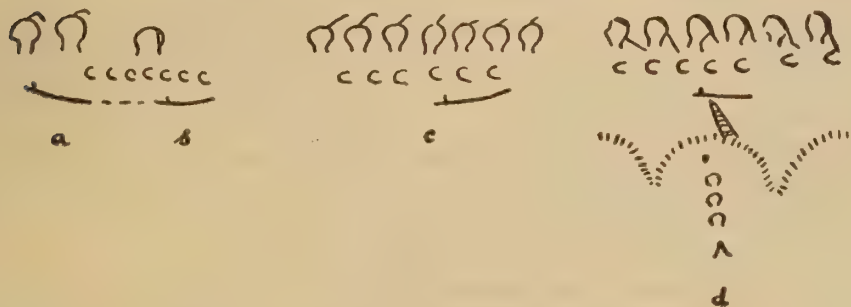


Abb. 14. Von einem Crow-Mantel. Nach Lowie.

die Hufspuren seines Pferdes und auf das durch einen spitzen Winkel bezeichnete feindliche Lager zu gerichtet (ähnliche Bogenlinien bei *Schoolcraft* Abb. 4 und *Kopenhagen I*) (Abb. 23).

4. Fast ganz auf die Wiedergabe des Figürlichen verzichtet eine Bilderschrift¹⁾, die vor allem den Schauplatz des Ereignisses wiederzugeben sucht und für die Darstellung topographischer Einzelheiten aufschlußreich ist. Sie behandelt einen Raubzug des Hidatsa-Häuptlings „Magerer Wolf“ (Abb. 15).

- a: Der „Magere Wolf“ ist wiedergegeben durch ein Gesicht mit dem Bild eines Wolfes darüber;
- b: sind die Erdhöhlen seines Stammes, gewissermaßen im Grundriß gezeichnet: kreisförmig mit Punkten, die die Tragpfosten des Daches darstellen; c: sind die Fußspuren, die seinen Weg zu den Dörfern der Dakota angeben, d: sind die Gouvernementsgebäude bei Fort Buford am Missouri (i); e: einige Hidatsa-Hütten, deren Bewohner unter die Dakota geheiratet haben;
- f: sind Dakotawohnungen. Sehr interessant ist g: ein kleines durchkreuztes Viereck zeigt die Kombination des Hauses eines Weißen (das Quadrat) mit dem Zeichen für die Dakotahütte: hier wohnte nämlich ein Weißer zusammen mit seiner Frau, einer Dakotaindianerin;
- h: sind Pferdespuren, die von der Dakotasiedlung zu der der Hidatsa zurückführen und andeuten, daß dem „Mageren Wolf“ der Pferdediebstahl geglückt ist; i: ist der Missouri, die quer zu ihm gestellten Striche sind bestimmte Nebenflüsse.

Lehrreich für die Deutung solcher Malereien sind auch die Winter- und Jahreszeichen in den Kalendern der Dakota und Kiowa:

Abb. 16 aus dem Wintercount des Lone Dog (nach Mallery)²⁾:

1800/01: 3mal je 10 Striche, die äußeren zu einer Geraden vereinigt: 30 Dakota von Crow-Indianern getötet.

1801/02: Kopf und Rumpf mit roten Flecken: viele Dakota starben an den Blattern.

1802/03: Ein Hufeisen: ein Dakota stahl beschlagene Pferde, also von Weißen.

¹⁾ Mallery, l. c. Fig. 452, S. 342.

²⁾ Mallery, l. c. 273 ff.

- 1813/14: Kopf-Rumpfschema mit Strahlenbüschel in der Gegend des Mundes: große Keuchhustenerpidemie.
- 1814/15: Ein Beil über dem oben rot angemalten Kopf: ein Dakota erschlug einen Arapaho mit dem Beil.
- 1816/17: Ein Büffelfell: es gab viele Büffel.
- 1825/26: Köpfe auf einer Linie: bei einer Überschwemmung des Missouri ertranken viele Dakota.
- 1829/30: Ein Yankton von einem Blackfoot erschossen.
- 1832/33: „Lone Horn“ brach das Bein. Ganz ähnlich wird aber auch das Laufen dargestellt. Das „eine Horn“ ist auf dem Kopf angegeben.
- 1835/36: „Lame Deer“ erschoss einen Crow mit einem Pfeil, zog ihn wieder aus der Wunde heraus (durch die Hand angedeutet) und schoß denselben Pfeil nochmals in den Körper des Feindes.
- 1839/40: Ein von Pfeilen durchbohrtes Zelt: die Dakota erschlugen ein ganzes Dorf von Snake- oder Schoschone-Indianern.
- 1842/43: Kopf mit roter Feder, Pfeife (Zeichen des Anführers) in der Hand: „One Feather“ führte eine große Warparty gegen die Crows.
- 1849/50: Ein Kreis mit von ihm ausgehenden Hufspuren: die Crow stahlen den Brulé-Dakota eine Unmenge Pferde (man sprach von 800).
- 1861/62: Zelt mit Büffelspuren (von den Pferdespuren deutlich verschieden!): die Büffel waren so zahlreich, daß sie bis an die Zelte kamen.
- 1864/65: 4 Köpfe, oben rot, auf einer Geraden: die Dakota erschlugen 4 Crows (vgl. 1825/26).
- 1867/68: Eine Flagge: Besuch des Friedenskommissars der U. S. A.

Von Battiste Goods Wintercount¹⁾ stammen die Figuren der Abb. 17:

- a) Ein Grosventre (Hidatsa) wurde, während er auf Schneeschuhen den Büffel jagte, von den Dakota gehetzt. Da er einen Schneeschuh verlor, wurde er eingeholt, mit einem Pfeil am Bein verwundet und dann getötet. Grosventres und Crows werden in den Dakota-Malereien charakterisiert durch ihr gestreiftes oder getupftes Haar (s. S. 63 u. Abb. 19).
- b) Viele Frauen starben an Kindbettfieber. Das Kind ist im Leib eingezeichnet. Das 3-förmige Zeichen vor dem Leib der Frau bedeutet Leibschmerzen und soll wohl die Krampferscheinung wiedergeben.
- c) d) e) beziehen sich auf erfolgreichen Pferderaub bei verschiedenen Stämmen, die durch Zeichen über dem Kopf oder vor der Brust der Tiere charakterisiert sind:
c bedeutet „Assiniboine“ und wird erklärt als Umrißlinie der Sprachorgane (Oberlippe, Zunge, Unterlippe, Kinn); d bedeutet „Pawnee“: ein Maiskolben, eine bildliche Umsetzung des Zeichens für diesen Stamm in der Gebärdensprache, in der sie als „Maisenthülser“ dargestellt werden; e bedeutet „Omaha“, wiedergegeben durch einen Kopf mit kurzem Haar und roter Wangenbemalung.

Endlich noch zwei Bilder aus dem Kalender der Kiowa²⁾ (Abb. 18):

- a) Ein Winterzeichen (1858/59): der „liegende Wolf“ getötet. Name wiedergegeben durch Tierbild über dem Kopf.
- b) Ein Sommerzeichen (1867): „Schwarzohr“, ein wertvoller Schimmel mit schwarzen Ohren, wurde während des Sonnentanzfestes von Navahoes gestohlen.

Besonders interessant und für die Entwicklung des reinen Bildes zur Bilderschrift bedeutsam sind die Versuche, die einzelnen Ereignisse mit dem Träger der Handlung, d. h. dem Namen einer Person oder eines Stammes zu verknüpfen. In beiden Fällen erfolgt die Kennzeichnung entweder durch Wiedergabe einer charakteristischen Eigentümlichkeit der Tracht, Bemalung usw. (für Personen vgl. Abb. 16, 1832/33, 1842/43, für Stämme Abb. 10a) oder durch Hinzufügung eines Bildes oder Zeichens, das zum Namen oder zum Toten Beziehung hat, aber auch ganz konventionell sein kann (Beispiele: Abb. 15a, 17c—e, 18a). Bei den

¹⁾ Mallery, l. c. 287ff., ferner S. 381.

²⁾ Mooney, „Calendar History of the Kiowa“, 17th Ann. Rep., Fig. 124 und 141.



Abb. 19. Stammesbezeichnungen bei den Sioux-Stämmen. Nach Mallery.



Abb. 17. Aus dem Wintercount Battiste Goods. Nach Mallery.



Abb. 36. „Röntgenbilder“. (Vgl. S. 74 Anm. 4.)



Abb. 20. Büffelfell. Original: Museum Bern („Bern II“)

Siouxstämmen insbesondere waren folgende Stammesbezeichnungen in Gebrauch (Abb. 19)¹⁾:

Crow und Hidatsa: Karriertes oder betupftes Haar, um den aufgelegten roten Lehm zu kennzeichnen, manchmal in Verbindung mit einem nach oben gerichteten hornähnlichen Haarknoten über der Stirn. Die Crow und Hidatsa tragen eine Perücke aus langen Pferdehaarsträngen, 8—15 an Zahl, die durch Querstränge überkreuzt werden und so eine Art Netzwerk ergeben. Auf die Kreuzungspunkte wird roter Lehm mit Gummi aufgeklebt. Einige der nördlichen Dakota geben die Crow mit ihrer roten Stirnbemalung wieder.

Arikara wie Pawnee: vgl. S. 62 unten. Eine andere Art der Kennzeichnung sind Füße in Form von Kornähren.

Brulé-Dakota: schwarzer Fleck auf dem Gesäß.

Dakota im allgemeinen: manchmal durch lange Skalplocke und eine Feder auf dem Scheitel.

Cheyenne: durch parallele Streifen auf dem Unterarm. Der Gebärdensprache nachgebildet! Manchmal tritt ein einfaches Kreuz an Stelle der Streifen.

Kiowa: zwei erhobene Hände. Wiederum der Gebärdensprache nachgebildet!

Mandan: nach beiden Seiten fallendes Haar mit senkrechten Büscheln auf dem Scheitel.

Ponka: Haarschmuck aus Elchhaar, in Wirklichkeit etwa 8 Zoll lang und 2 Zoll breit, der von der Stirn nach dem Nacken fällt; dazu eine Feder.

Die herrschenden Farben sind schwarz oder ganz dunkles Braun, gelb, helles und dunkleres Rot, grün. Der Wahl der Farben liegen oft symbolische Absichten zugrunde: so gilt Rot als Symbol der Kraft und des Erfolgs und wird deshalb gerne zur Bemalung des Kriegssrosses benutzt. Grün ist die Farbe der Häuptlinge und auch ihrer Pferde. Farbige Zickzacklinien auf den Beinen der Pferde bedeuten den Blitz (das Pferd gilt als Geschenk des Donnervogels) und damit Schnelligkeit, auch Tod²⁾.

Zum Aufzeichnen der Umrißlinien auf die Felle diente ein Holzspan oder ein spitzes Stück Knochen. Die Hidatsa und andere Stämme der nördlichen Prärie benutzten gewöhnlich ein Stück Büffelrippe oder ein hartes Holz von elliptischer Form, das mit oder ohne Farbe in eine Leimlösung getaucht und in das mit einem Brei aus Hirn, Leber und Moos gegerbte, dann geräucherte und gewalkte Fell eingepreßt wurde. Die Linien wurden dann mehrmals mit Farblösung nachgezogen. Die Leimlösung, in welcher auch die Farben verrieben wurden, gewannen die Arikara durch Auskochen eines Biberschwanzes³⁾. Die Umrißlinien sind im allgemeinen stark eingetieft, manchmal wohl auch einge-



Abb. 18. Aus einem Kiowa-Kalender.
Nach Mooney.

¹⁾ Mallery, l. c. 380ff.

²⁾ Hall, l. c. 34.

³⁾ Krickeberg, l. c. 117; Mallery, l. c. 219ff.

brannt; nach Hamy¹⁾ sollen auch die schwarzen Flächen auf dem von ihm beschriebenen Fell des Trocadéromuseums oberflächlich angekohlt sein. Das eigentliche Malen erfolgte entweder ebenfalls mit einem Stück Holz oder Knochen, oder aber man benutzte ein durch Kauen aufgefaseres Stück Holz als Pinsel (besonders bei den Teton-Dakota). In späterer Zeit wurden auch Büschel von Antilopenhaar an einem Holzstäbchen befestigt und so als Pinsel benutzt²⁾. Die alten Farben sind Holzkohle und eisenhaltige bunte Erden, später wurden europäische Farben eingeführt³⁾. Zum Auftragen vermischte man die Erdfarben mit Fett oder Leimwasser, die Holzkohle (z. B. bei den Crow) mit Blut und warmem Wasser⁴⁾. Bei den Plains-Cree wurden die Erden pulverisiert, mit Wasser verrührt und dann zu kleinen Kuchen geformt und im Feuer gebrannt. Nach Bedarf wurde dann von diesen Dauerfarben etwas Farbpulver abgeschabt und mit heißem Fett angerieben⁵⁾.

Ich gebe nun eine kurze Beschreibung der bisher unveröffentlichten Stücke aus den Museen zu Bern, Kopenhagen, Paris, Stockholm und Köln.

1. Bernisches Historisches Museum.

Bern I s. S. 12, Nr. 8 u. Abb. 7.

Bern II (Abb. 20): Museumsangaben: „Büffelfell, Inv.-Nr. N. A. 4, „Crow-Indianer“ Coll. Schoch 1838“; Führer 1912: „Das . . . Fell ist durch ein Zierband aus Stachelschweinborsten in zwei Hälften abgeteilt; die obere zeigt Kampfsszenen, unten sind die Resultate des Kampfes an Gefallenen in Zeichenschrift angegeben.“

Oberes Feld: 5 kämpfende Gruppen zu zweien, der Krieger oben rechts von Hufspuren eingerahmt. Waffen: Gewehre (mit Ladestock). Als Sieger erscheint immer der Schütze rechts. In den drei linken Gruppen der unteren Reihe ist deutlich die Flugbahn je zweier Geschosse zu sehen, die Kopf oder Hals des Gegners durchdringen. Neben den Kämpfenden Gewehre, die durch eine Hand als erbeutet bezeichnet sind.

Unteres Feld: 12 durch Querstriche (Monate?, Zahl der Gefechte?) abgeteilte Felder mit zwei verschiedenen Zeichen in wechselnder Anzahl. Bedeutung: getötete Feinde und erbeutete Skalps (?) oder Zeichen für bestimmte Geschenke (?, vgl. S. 14, Prinz zu Wied).

Bern III (Abb. 21, 22): Museumsangaben: Inv.-Nr. N. A. 15. „Sac-Indianer“, Coll. Schoch 1838. Gebiet der Sac: westl. des ob. Mississippi, östl. u. südöstl. von Santee- und Yankton-Dakota. Jagdhemd mit Quillstickerei.

Vorderseite (*Bern III, a*) (Abb. 21): 14 menschliche Figuren ohne sichtbare Beziehung zueinander, alle mit symmetrisch erhobenen Armen, einige im coatartigen Rock. Als Waffen werden getragen: Bogen und Pfeil, Pfeilköcher (3 Formen), Gewehr, Pulverhorn und Kugeltasche. Zu den meisten Figuren ist eine weitere Waffe (Bogen, Lanze, Gewehr oder eine Peitsche) gezeichnet, die angeben, auf welche Weise der Indianer getötet oder ihm ein Coup beigebracht worden ist. Durch Haartracht und Kleidung sind wohl verschiedene Stämme charakterisiert, deren Krieger durch den Besitzer des Hemdes getötet worden sind.

Hinterseite (*Bern III, b*) (Abb. 22): 4 Figurenreihen mit dreimal je 5, einmal 6 Personen, im Stil

¹⁾ Hamy, „Gallérie Américaine du Musée du Trocadéro“, 1897, 7; vgl. auch Weygold, l. c. 1.

²⁾ Mason, J. A. („A Collection from the Crow Indians“ in *The Museum Journal*, Philadelphia XVII, 1926, 399) nennt allgemein für die Präriestämme: „ein Stück schwammigen („spongy“) Knochens von der Kniekehle eines Büffels oder Ochsen“.

³⁾ Mallery, l. c. 219ff.

⁴⁾ Lowie, „Crow Social Life“, *Anthrop. Pap. Am. Mus. Nat. Hist.* IX, II, 235.

⁵⁾ Skinner, „Notes on the Plains Cree“, *Amer. Anthropologist* XVI, 1914, 81.

BILDERSCHRIFT DER NORDAMERIKANISCHEN PRÄRIESTÄMME

von der Vorderseite nicht unmerklich abweichend. Mehrmals unsymmetrische Armhaltung. An Waffen sind neu hinzugetreten: Beil, Schild und Messer. Der Krieger in der Mitte der 2. Reihe trägt eine Pfeife (er ist also wohl ein Partisan). Sonst Inhalt ähnlich wie auf der Vorderseite. Interessant ist der Indianer ganz rechts in der 2. Reihe: von der Gewehrmündung verläuft die Schußlinie rückwärts in den Hals des Mannes (hat er sich selbst erschossen?). Einheitliche Köcherform; 2 Bogenformen: einfacher und reflexer Bogen. Der Krieger oben links mit großer Federschärpe.

2. Nationalmuseet, Kopenhagen.

Kopenhagen I (Abb. 23): Museumsangabe: „Inv.-Nr. H. C. 478. Sommermantel eines Indianerhäuptlings (Elentier?). Abgehaart. Quillornamentik (strohgelb, rot, blau, gelb und schwarzbraun). Figuren mit schwarzbrauner Farbe gezeichnet, die meisten mit derselben Farbe ausgefüllt, andere mit ockergelb oder ziegelrot. Breite 1,60 m, Länge 2,05 m. In London i. J. 1861 gekauft; ohne Herkunftsangabe.“

Von den Zeichnungen sind nur wenige zu deuten; neben figürlichen Darstellungen viele nicht-figürliche, anscheinend topographischer Natur. Vieles ist stark verwischt. Obere Hälfte: oben links eine Reihe von Tupfen mit Strahlen nach unten (ebenso in der unteren Hälfte unter dem Quillstreifen). Die schwarz ausgefüllten Trapeze sind wohl Mäntel, deren Träger verwischt sind (vgl. oben über der mittleren Rosette und untere Hälfte ganz links). Die Figuren teils reines Kopf-Rumpfschema ohne Arme und Beine, teils mit einem oder zwei Armen. Waffen: Bogen, Lanze, Gewehr, Pistole (?), Schilde. Rechts mehrere Einzelszenen: Kampf zwischen Reiter (senkrecht zur Zeichenebene) und Pistolenschützen, darunter Gefangennahme (?), ganz unten Kampf eines Schützen gegen Feind im Zelt oder in einer Grube (?). Neben und unter mehreren Figuren sind zwei oder drei Punkte gesetzt (Zahlzeichen?).

Untere Hälfte: in der oberen Reihe 3 große Figuren ohne Arme und Beine, an jeder von ihnen rechts ein Zeichen in Form einer Lanzenspitze (?); nach rechts 6 kleine Figuren im Umriß, ebenfalls ohne Extremitäten. Darunter ein großes Gewehr, Grundriß einer Hütte (?) und 4 Flinten mit Flugbahn der Kugeln, die gegen einen Unberittenen und einen schwer erkennbaren Reiter gerichtet sind. Links davon 2 Reiter, noch weiter links, unter der großen freien Rosette eine Mischgestalt aus Hirsch und Mensch (?) mit Köcher (?) und Bogen (ein Jäger in Tiermaske?). Ganz unten Saum von bogenförmig angeordneten Strichen (vgl. Abb. 4 u. 14), rechts darüber ein mit Strichen erfülltes Oval (ein Lager?) (links von Hufspuren umrahmt), von dem eine Punktlinie (Spur) oder Weg in Windungen zu den erstgenannten drei Figuren führt. An dieser Linie und auch neben einzelnen Waffen kleine Zeichen in Gestalt einer Hand (?).

Kopenhagen II (Abb. 24): Museumsangaben: „Inv.-Nr. H. S. 60. Aus Büffelfell, abgehaart. Ornamentik und Zeichnung wie bei Kopenhagen I. Stellenweise sind zitronengelbe, hell ziegelrote und hellgrüne Farben benutzt. Ein Stück Tuch ist angestückt. Breite 1,75 m, Länge 2,05 m. 1870 geschenkt. Ohne Herkunftsangabe.“

Über dem Quillstreifen mit 5 Rosetten: links 8 Reihen von Hufspuren (viele Pferde?), dann Reiter mit eigentümlichem Kopfschmuck und Schild, anscheinend im Kampf mit dem mittleren Indianer mit Mantel (darauf eine Vogelfigur); rechts davon 3 Gruppen von je 2 Kämpfenden, der Krieger rechts jeweils mit großem Bogen. Darüber Kampf zwischen zwei Reitern. Waffen: Gewehr, Bogen, Lanze, Schild. An einzelnen Waffen Hände als Zeichen der Erbeutung.

Untere Hälfte: Kampfszenen zu zweien; in der mittleren Gruppe der Unberittene (mit merkwürdigem Haarschmuck?) von einem Pfeil durchbohrt; an und unter dem Pferd des Reiters 4 unverständliche Zeichen. Der Verschiedenheit der Frisuren und des Kopfschmuckes nach kommen Vertreter von wenigstens 5 Stämmen in Frage. Bei den Unberittenen scheint die spitzkegelförmige Haartracht mit der eigenartigen Darstellung der Füße in Gestalt einer Spitze (vgl. das Zeichen für Arikara und Pawnee Abb. 19) zusammenzugehören.

3. Musée du Trocadéro, Paris.

Paris I: S. 11, Nr. 5 u. Abb. 5.

Paris II (Abb. 25): Museumsangabe: „Inv.-Nr. 40359. Peau de Bison peinte, rapportée par Foureau. Osages. Don de M. F. Foureau.“

Oben rechts fehlt ein großes Stück. Schmäler Quillstreifen in der Mitte.

Obere Hälfte: alle Figuren außer den untersten rechts mit symmetrisch ausgebreiteten Armen; die meisten lassen sich zu zweien zusammengruppieren. Obere Reihe: 2 Krieger von beiden Seiten von je einem Pfeil durchschossen (auffallend die Wiedergabe der Geschlechtsteile), dann nach rechts: Mann mit Schild und Flinte; gegen ihn ist ein anderes Gewehr gerichtet, dessen Kugel ihn in die Brust trifft; an diesem Gewehr ist nur eine Hand gezeichnet. Dann Mann mit Lanze und Bogen, davor 4 Pfeile und eine Hand als Ende einer Linie, die abwärts zu einer Gruppe von 8 Pfeilen führt und wieder mit einer Hand endet. In dieser mittleren Reihe 4 Gruppen zu zweien; von links nach rechts: Mann mit Dolch getötet, Mann mit Bogen berührt oder getötet, dann Kampf eines Reiters gegen einen Unberittenen (von letzterem Spur zum Gewehr des Reiters, mit Hand endend (d. h. Gewehr erbeutet), die Spur führt aber noch weiter auf die linke Seite des Reiters, endet wiederum mit einer Hand, die eine Waffe in die Brust des Reiters stößt). Ganz rechts endlich Mann mit befiederter Lanze, von Bogen berührt, bzw. getötet. In der unteren Reihe sind viele Figuren verwischt; ganz rechts ein Mann mit erhobenem Arm und Gewehr, von dem eine Punktreihe hinunter in die rechte Ecke der unteren Felloälfte führt.

Untere Hälfte: mehrere Figuren mit unsymmetrischen Armen. Oberste Reihe von rechts nach links: ein Mann liegt im Anschlag (eine außergewöhnliche Darstellung!) mit 2 Gewehren (an jedem eine Hand), vom Gewehr rechts führt eine Spur nach rechts und endet mit einer Hand an einem Säbel. Ferner kämpfende Gruppen: ein Mann mit Lanze und Schild gegen einen mit Bogen und Köcher, ein Gewehrträger nimmt einem Bogenschützen den Bogen ab (Hand am Bogen) usw. Ganz rechts 2 Gestalten in langen Röcken mit Flinten einander beschießend. Mittlere Reihe: 2 Frauen (?) vom Beil getroffen (Hand am Beil), das zweifellos von dem Reiter geführt worden ist (Hufspuren des Pferdes) (eine Reminiszenz an Mato-Topes Frauenmord?), nach rechts mehrere Getötete (?), ein Reiter und ein Schild mit Lanze (?). Untere Reihe: links Kampf eines Gewehrträgers gegen einen Bogenschützen (letzterer bemächtigt sich des Pulverhorns seines Gegners, wird dabei aber anscheinend von einer Kugel in den Kopf getroffen (?). In der Ecke ganz rechts ein von Gewehren umrahmter Kreis (ein befestigtes Lager?); von einem Gewehr führt eine Punktreihe nach oben.

Paris III (Abb. 26): Museumsangabe: „Tunique attribuée aux Creeks“. Oben rechts und links je ein Krieger mit Bogen, bzw. Gewehr und Pulverhorn. Obere Reihe: in der Mitte Reiter in coatartigem Rock mit Lanze und Schild (darauf ein Tier), rechts und links Unberittene mit Bogen und Köcher, Gewehr, Pulverhorn und Kugeltasche, unter dem Reiter ein Mann, von gefiederter Lanze oder Stab mit rundem Ende getroffen. Mittlere Reihe: 2 Reiter kämpfen gegeneinander, der Reiter rechts mit Lanze trifft anscheinend das Pferd des Gegners mit einem Säbel; rechts davon Reiter in coatartigem Rock mit Schild, Lanze und Gewehr. Untere Reihe: Reiter mit Adlerfederhaube gegen Unberittenen, dahinter Reiter mit Lanze und Schild (mit Tierbild, Büffel?). Links von ihm 9 Hufspuren (9 erbeutete Pferde?).

4. Naturhistoriska Riksmuseum, Stockholm.

Stockholm a, b (Abb. 27, 28): Museumsangabe: „Hemd, Schwarzfußindianer“. Vorderseite (Abb. 27): oben zwei Rosetten, dazwischen eine Figur in braunen Umrissen. Drei Reihen menschlicher Figuren, in den beiden oberen meist mit symmetrisch gehobenen Armen, in der unteren ohne Arme. Umrisse schwarz, Flächenfüllung in der oberen Reihe grün, in den beiden unteren braun. Jeder Indianer mit einer Waffe, durch die er getötet worden ist (?); nur die beiden untersten rechts scheinen in unmittelbarer Beziehung zueinander zu stehen: eine Punktlinie führt vom mittleren zum rechten und endet mit Hand am Bogen. Auf den Ärmeln und Schultern des Hemdes sind kleine, schematische menschliche Figürchen nebeneinander gereiht (reines Ornament oder Zahl der getöteten Feinde?). Hinterseite (Abb. 28): über den beiden Rosetten eine Szene: der Mann links schreitet auf einen Schild (?) zu (Punktlinie), der Mann rechts aus einem Gewehr getroffen. Obere Reihe: links zwei Krieger mit Bogen, bzw. Lanze; an beiden Bögen und an der Lanze eine Hand, welch letztere als Ende einer vom unteren Saum der Jacke (mit bogenförmigen Strichlinien ähnlich wie bei Abb. 4 und 14) ausgehenden Punktreihe erscheint. Rechts 2 Gestalten mit auffallend langem Hals sich mit Pistolen (oder Gewehren?) beschießend (der Mann links wird getroffen und anscheinend seines Brustschmucks (?) beraubt). Nach unten 3 Ge-



Abb. 21. Lederhemd, Vorderseite. Original: Museum Bern
(„Bern IIIa“)



Abb. 22. Lederhemd, Hinterseite. Original: Museum Bern
(„Bern IIIb“)



Abb. 23. Fellmantel. Original: Museum Kopenhagen („Kopenhagen I“)

wehre mit je einer Hand am Kolben, die Kugeln durchbohren die 3 Indianer der untersten Reihe. Farben: grün und braun.

Die Haartracht ist bei fast allen Figuren dieselbe. Offensichtlich handelt es sich um die Wiedergabe der vom Besitzer der Jacke im Lauf seiner kriegerischen Laufbahn getöteten Feinde.

5. Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln.

Köln I a, b (Abb. 29, 30): „Museumsangabe: Köcher mit Bogenfutteral, Prärie-Indianer, Kauf London 1907“. Dazu schriftl. Mitteilung: „Das Exemplar läßt an den ausgezackten Riemen, die auch die dekorative Durchlochung zeigen, deutlich seinen Ursprung als von den Apache erkennen. Typisch ist für diesen Stamm in der ältesten Zeit die Abwesenheit der Perlenstickerei. Das Zickzackmuster wahrscheinlich Blitzmuster. Die Zeichnungen höchstwahrscheinlich nur dekorativ gemeint.“

1. Köcher (Abb. 29): 7 Figuren friesartig angeordnet in gleicher Höhe, abwechselnd Reiter und Unberittene; alle mit Federhaube, die 1. sowie 7. und 8. Figur mit Beil, die übrigen mit Pistole.

2. Bogenfutteral (Abb. 30): völlig anderer, lebendigerer Stil; auch nicht mehr so rein dekorativ wirkend. Vielleicht 3 Gruppen von Kämpfern: links 4 Unberittene, der 3. fällt; in der Mitte: Reiter, der anscheinend einem Bogenschützen zu Hilfe eilt (?); rechts ein Reiter im Kampf mit 2 Unberittenen.

Die ethnographischen Details, d. h. Kleidung, Schmuck, Haartracht, Bewaffnung, Reitzug usw. sind im Gegensatz zu der überwiegend schematischen Behandlung der menschlichen Gestalt mehr oder minder gut erkennbare Abbilder der Wirklichkeit; oft sind sie mit großer Treue ausgeführt. Es ist damit zweifellos ein starker Anreiz zu dem Versuche gegeben, durch eine eindringliche Analyse dieser Details den Kulturbesitz bestimmter Stämme auf den Malereien festzustellen, um auf diesem Wege zugleich zu einer verlässlichen Herkunftsbestimmung des einen oder anderen Stückes zu gelangen. Derartige Untersuchungen liegen nicht im Rahmen dieses Aufsatzes; zudem ist es mindestens fraglich, ob ihnen ein nennenswerter Erfolg beschieden sein dürfte angesichts der Ungewißheit über die Zuverlässigkeit der Zeichnung im Einzelfall und der im allgemeinen nicht sehr augenfälligen und deshalb im engen Rahmen der indianischen Historienmalerei nicht leicht wiederzugebenden Abweichungen im materiellen Kulturbesitz der einzelnen Stämme. Es soll deshalb an dieser Stelle nur auf einige Punkte allgemeinerer Bedeutung und einzelne Besonderheiten hingewiesen werden.

Eine Kleidung ist bei den schematischen Menschendarstellungen nur in wenigen Fällen angedeutet; wenn sich die Wiedergabe der wirklichen Erscheinung nähert, wird auch auf die der Kleidung größerer Wert gelegt. Im einzelnen finden wir 1. Mäntel (z. B. *Kopenhagen I* rechts und links über der großen oberen sowie über der 5. kleinen Rosette; *Kopenhagen II* über der 3. und 4. Rosette mit aufgemaltem Vogel und Stern), 2. Hemden¹⁾, verschieden in Länge und Schnitt: sehr kurz und unten gerade abschneidend (eine für die Pawnee typische Form, auf *Schoolcraft* 33, 36²⁾, *Frankfurt I*, 11) oder von gleicher Form, aber viel länger: *Schoolcraft* 16, *Frankfurt I*, 9, wo auch die Behandlung der Füße für Pawnee spricht (vgl. S. 62 und Abb. 19), oder aber sie sind ausgebuchtet, wie besonders bei den Dakota (*Schoolcraft* 42, *Bern II*) oder gezipfelt (*Frankfurt I*,

¹⁾ Wißler, „Costumes of the Plains Indians“, A. Pap. XVII, II, 1915 mit viel. Abb.

²⁾ Die hinter der abgekürzten Benennung der einzelnen Fellmalereien stehenden Ziffern weisen auf die Numerierung der Figuren des betr. Stückes hin.

18, 23; charakteristisch für Crow, Hidatsa, Assiniboin, Blackfoot). Manchmal weisen die Ärmel unter der Schulter lange Zipfel auf (*Frankfurt I*, 5), gelegentlich ist der Behang aus Menschenhaar deutlich zu erkennen (*Frankfurt I*, 11, 18; *Kopenhagen I* über der 5. Rosette). 3. Verhältnismäßig häufig ist ein uniform-artiger Rock mit langen Schößen und hohem Kragen, der auf europäische Vorbilder des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zurückgeht. Derartige coatförmige Röcke europäischer Herstellung sind oft von Händlern oder Offizieren an indianische Häuptlinge abgegeben worden¹⁾. Wir sehen sie auf *Wied*, *Bern I*, *Schoolcraft* (8), *Paris I* (der Reiter unten mit dem großen Federkranz?), *Bern III*, *Kopenhagen II* (ganz unten?), *Paris III*. F. Kurz²⁾ hat noch 1851 einen Hidatsa („Herantsa“) mit einem solchen Rock bekleidet gezeichnet. 4. Leggings und Hosen sind selten (*Wied*, *Schoolcraft* 29, 43, *Kopenhagen I* (unter der letzten Rosette rechts, mit langen Fransen); häufiger ist 5. ein Schurz, wie wir ihn etwa von den Cheyenne kennen³⁾). 6. Einige Krieger tragen als Zeichen besonderer Tapferkeit eine Art Schärpe, einen langen, breiten, mit Quillstickerei und Federn verzierten Leder- oder Tuchstreifen, der in einem Längsschlitz über den Kopf und eine Schulter gezogen wird und bis auf den Boden herabhängt. Besonders Tapfere hefteten wohl das Ende der Schärpe mit einer Lanze auf den Boden, um kund zu tun, das sie an dieser Stelle bis zum Tod ausharren wollten⁴⁾. Wir kennen sie von den Cheyenne, Dakota, Blackfoot⁵⁾ u. a. (auf: *Wied* oben links, *Bern I* rechts vom großen Schild, *Bern IIIb* oben links, *Paris I* in der 2. Reihe oben rechts, *Peabody* ganz oben rechts, *Frankfurt I*, d und 4). 7. Einmal (*Bern IIIb*, unterste Reihe, 2. Figur von rechts) ist eine Kapuze angedeutet (s. auch Abb. 31, i 7), wie sie z. B. die Assiniboine gelegentlich trugen⁶⁾.

Von der großen Mannigfaltigkeit der Haartracht und des Haarschmucks soll Abb. 31⁷⁾ eine Vorstellung geben. Neben dem herabfallenden Haar von sehr verschiedener Länge (a 2, 3 (Kansas, vgl. S. 55), c 6, e 4, f 3, g 4 usw.) finden wir einen Kranz ganz kurzer Haare (e 1, h 2) oder aufgerichtete Büschel (c 4, d 3); ferner lange Einzelstränge (d 1, f 11, g 2, i 5, l 1), wie bei einzelnen Sioux, den Hidatsa, Kiowa, Comanche, Osage, bei denen das ganze Haar in einen oft noch mit Büffelhaar verlängerten Strang zusammengedreht wurde⁸⁾. Manchmal

¹⁾ Hall, l. c. 8.

²⁾ Abgebildet in *Amer. Anthropologist* 11, 1909, 416, Fig. 77.

³⁾ Dorsey, „The Cheyenne. I. Ceremonial Organization“, *Field Columbian Museum*, Publ. 99, *Anthrop. Series IX*, 1, 1905, Pl. IX und X.

⁴⁾ Hall, l. c. 24.

⁵⁾ Cheyenne: Dorsey, l. c. 20f. u. Pl. IX, 2; Dakota: Hall, l. c. 23; Blackfoot: Wißler, „Societies and Dance Associations of the Bl. Indians“, *A. Pap. XI*, IV, 1913, 394, Abb. 14b.

⁶⁾ Kurz, „Aus dem Tagebuch des Malers F. Kurz über seinen Aufenthalt bei den Missouri-Indianern 1848—1852“. *XIV. Jahresber. Geogr. Ges. Bern* 1895, 40, Fig. 12.

⁷⁾ a) James-Long 1—3: Kansas, 4—6: Pawnee; b) *Wied*; c) *Schoolcraft*; d) *Minitari-Malerei*, Berlin, vgl. S. 6, Anm. 1; e) *Paris I*; f) *Peabody*; g) *Frankfurt I*; h) *Bern II*; i) *Bern III*; k) *Kopenhagen II*; l) *Paris II*; m) *Paris III*.

⁸⁾ Kurz, l. c. XIII. Jahresber., 1894, 75, Fig. 8; Bushnell, „The various Uses of Buffalo hair by the N. Amer. Indians“ (*Amer. Anthropol.* 11, 09, 419); Dengler, „Indianer“ (1924?), 45.

wurden auf ihm Metallscheiben als Schmuck angebracht (vgl. *Schoolcraft* 1 und Abb. 31, k 1 (*Kopenhagen II*). Der wie kariert erscheinenden Frisur (e 5, f 4, g 5) ist bereits gedacht worden (S. 63); einen Hidatsa mit einer solchen Lehmfrisur hat Kurz¹⁾ gezeichnet, auch auf *Wied* (d) kommt sie vor. Die Verwendung von Lehm zur Befestigung von Büffelhaar in der Frisur ist noch von den Cheyenne, Teton-Dakota und Arikara bekannt²⁾. Sehr oft endlich begegnen wir einem mit der Spitze nach vorn liegenden kegelförmigen Haarschopf (e 3, g 1, m 1), der besonders auf *Frankfurt I* dominiert und von den Crow, Dakota, Hidatsa, Mandan bekannt ist³⁾. Die bereits erwähnte Sitte, das eigene Haar durch Büffelhaar zu verlängern — nach Catlin handelt es sich um die Nachahmung des von Natur langen Haares der kriegerischen Crow (man könnte also von „Crow-Affen“ sprechen) — war in der Prärie weit verbreitet: sie ist u. a. belegt bei Hidatsa (nur Männer, die einen Coup getan haben), Cheyenne, Teton-Dakota, Mandan, Arikara⁴⁾. Die weitere Ausschmückung des Haares erfolgt in erster Linie durch Federn: einzeln (b 2, 3, c 5, f 8) oder zu mehreren (b 4, f 7), oder zu einem Kranz vereinigt, bzw. als „Adlerfederhauben“⁵⁾ (b 1, c 7, d 4, e 6, g 6). Die Bekrönung der letzteren, die Büffelhörner, treten auch für sich allein als Schmuck auf (a 4: Pawnee; f 5). Bei i 2, 3 sind vielleicht Kämmе gezeichnet; bei k 1 könnte es sich um eine Haube in Art der erwähnten Assiniboine-Hauben und einen mit Metallscheiben verzierten Haarstrang (?) handeln; h 3 und k 4 erinnern an die Pawneefrisur a 5. Endlich wurden auch kleine Felle als Haarschmuck getragen (z. B. *Wied* unten ganz links, Abzeichen des Scout (?), vgl. S. 52).

Ein großer Ohrschmuck scheint in Abb. 31, d 3, h 1, 3 und k 1 angedeutet zu sein. Sollte es sich um flache Gehänge von Perlchen u. dgl. handeln, wie man sie von Iowa, Osage, Missouri, Pawnee, Omaha, in geringerem Maß auch von den Mandan als Verzierung des oben und unten durchbohrten Ohres kennt⁶⁾? Einen großen zylindrischen Ohrschmuck trägt die eine der von Mato-Tope skalpierten Odjibwayfrauen (Abb. 10b). Der weit verbreitete Brustschmuck aus Hirschknochen ist wohl auf *Bern II* (untere Reihe, 3. Figur links), *Kopenhagen II* (ganz unten angedeutet; *Bern II* zeigt auch mehrere Krieger mit dem Halsband aus Bärenkrallen. Als Behangschmuck finden wir noch Federn am Knie (*Wied*) und Wolfsschwänze an den Mokassins (*Wied*, *Bern I*).

Gesichts- und Körperbemalung ist besonders auf den Fellen *Wied* und *Bern I* sorgsam ausgeführt. Die Streifen auf der linken Körperhälfte des 2. Kriegers oben rechts bei *Wied* sind für die Cheyenne typisch, mit denen der Held der Darstellung, Mato-Tope, verschiedentlich Kämpfe zu bestehen hatte⁷⁾. Auf den Dakota-Malereien sind die Crow oft mit roter Stirnbemalung, die Dakota

¹⁾ Am. Anthropol. 11, 09, 416, Fig. 77.

²⁾ Bushnell, l. c. 418f.

³⁾ Pr. v. Wied, I, Tfl. XX, II, Tfl. XXVI, I, Tfl. XIII; Catlin, l. c. I, 186 u. Tfl. 72; Kurz, l. c. 71, Fig. 7.

⁴⁾ Bushnell, l. c. 413ff.

⁵⁾ Pr. v. Wied, l. c. II, 110.

⁶⁾ Dengler, l. c. 44, 45, 49, 50, 51, 56; Kurz, l. c. 36, Fig. 1, 51, Fig. 2.

⁷⁾ Hall, l. c. 22.

selbst mit rot gefärbtem Untergesicht gekennzeichnet¹⁾. Manchmal mag es sich auch um Tatauierung handeln: parallele Querstreifen auf Arm und Schultern zeigen z.B. die Zeichnungen von Kurz für „Sioux“ und Herantsa (Hidatsa)²⁾. Auch die Pferde wurden für den Krieg und die mit ihm verbundenen Tänze bemalt³⁾.

In der Bewaffnung stehen Lanze, Bogen und Pfeil und das europäische Gewehr an erster Stelle (Abb. 32)⁴⁾. Der Lanzenschaft ist entweder glatt (Abb. 32, 3, 9 usw.) oder mit Fellstreifen umwickelt (8), sehr oft mit Federn⁵⁾ (1, 6, 11, 13), Skalps (7, 8) oder auch einem Kugelgehänge (?) (15) verziert. Sehr häufig sind fellumwundene, federngeschmückte, lanzenartige Stäbe mit geradem oder auch krückstockartig rundgebogenem Ende, die teils mit einer Lanzenspitze bewehrt, teils auch nur einfach zugespitzt sind (4, 10, 12, 20, 22)⁶⁾. Es sind Abzeichen bestimmter „Offiziere“ der „Banden“; sie wurden sowohl als Waffe, wie auch als eine Art Standarte gebraucht. Wenn der Offizier seinen Federstab in den Boden steckte, gab er damit kund, daß er von dieser Stelle nicht weichen werde; nur wenn ein Freund die Standarte herausriß, durfte er fliehen⁷⁾. Bei den Ogalala-Dakota waren diese Stäbe mit Wolfsfell umwickelt und mit Krähen- und Eulenfedern geschmückt: denn der Wolf weiß alles, die Krähe findet sogar das Tote, gleichgültig, wo es verborgen ist, und die Eule sieht in der Nacht⁸⁾. Ähnlich wie bei der Bemalung der Schilde (s. u.) hat der Schmuck auch hier symbolisch-magische Bedeutung.

Bogenlanzen, d. h. die Kombination eines starken Bogens mit einer Lanzenspitze (Abb. 32, 24, 25, 26) sind auf *Schoolcraft* (11), *Frankfurt I* (6, 22), *Paris I* (ganz oben rechts) und *Peabody* (vor dem Reiter in der Mitte über dem Quillstreifen) angegeben. Auch die Bogenlanze ist mehr eine Zeremonial- als eine Gebrauchswaffe. Wir kennen sie z. B. von den Assiniboine, Teton-Dakota, Hidatsa und Cheyenne⁹⁾.

Der Bogen¹⁰⁾ kommt in zwei Formen vor: einfach gekrümmt (Abb. 32, 27)

¹⁾ Hall, l. c. 15.

²⁾ Kurz, l. c. XIV. Jahresb. Fig. 18, 19, 20.

³⁾ z. B. Blackfoot: Wißler, l. c. 456f.

⁴⁾ 1—5, 44: James-Long; 6, 45: Wied, Bern I; 7—9, 30, 31, 46: Schoolcraft; 10, 25, 32, 33, 47: Paris I; 11, 12, 26, 34—36, 48: Peabody; 13—15, 24: Frankfurt I; 16, 17, 37—40: Bern III; 18—20, 50: Kopenhagen I; 21, 22: Paris III; 23, 43, 53: Stockholm; 41, 42, 52: Paris II; 29, 51: Kopenhagen II; 49: Bern II.

⁵⁾ Die Verzierung des Schaftes mit einzelnen Federn, Büscheln, einseitiger und doppelseitiger Federreihe: Wißler, „Societies and Ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota“, A. Pap. XI, I, 1912, 68f., Fig. 3, 4.

⁶⁾ Vgl. Dorsey, l. c. Pl. VIII, 2; Wißler, A. Pap. XI, VI, 394, Abb. 14c; Lowie, „Societies of the Crow etc.“, A. Pap. XI, III, 1913, 158f., Fig. 1e; Wißler, A. Pap. XI, I, 1912, 57f., Fig. 1; Murie, „Pawnee Indian Societies“, A. Pap. XI, VII, 1914, 568ff., Fig. 6, 7, 9, 10, 12.

⁷⁾ Lowie, l. c.

⁸⁾ Wißler, A. Pap. XI, I, 57f.

⁹⁾ Assiniboine: v. Wied, l. c. Atlas XXXII; Lowie, „The Assiniboine“ (A. Pap. IV, I, 09, 28); Teton: Wißler, A. Pap. XI, I, 71, Fig. 7; Hidatsa: Lowie, A. Pap. XI, III, 1913, 236, Fig. 7; Cheyenne: Dorsey, l. c. Pl. IX, X.

¹⁰⁾ Mason, „North Am. Bows, Arrows and Quivers“, Annual Rep. Smithson Inst. 1893, 631ff. mit vielen Tafeln.



Abb. 26. Lederhemd. Original: Museum Paris („Paris III“)



Abb. 24. Büffelfell. Original: Museum Kopenhagen („Kopenhagen“)



Abb. 29. Köcher. Original: Museum Köln („Köln a“)



Abb. 30. Bogenfutteral. Original: Museum Köln („Köln b“)



Abb. 27 u. 28. Lederhemd („Schwarzfuß“). Original: Museum Stockholm („Stockholm a, b“)

und im Scheitel eingedrückt (28); einer besonders großen Abart des letzteren (29) begegnen wir auf *Kopenhagen II.* Die Köcher sind verschieden wiedergegeben (Abb. 32, 30—43); einzelne (z. B. 38) weisen den lang herabhängenden Fellstreifen auf, wie ihn Mason von Nez Percés, Schoschone und Hupa abbildet.

Verschiedene kurz- und langrohrige Formen des Gewehrs zeigt Abb. 32, 44—53. Schloß und Abzugshahn sind oft sehr genau gezeichnet; der Ladestock, der als Träger der totbringenden Kraft gilt¹⁾, ist auf *Bern II* deutlich zu sehen. Pulverhörner und Kugeltasche (z. B. auf *Paris I*, *Peabody*, *Frankfurt I*, *Bern III*) vervollständigen die Ausrüstung.

An weiteren Waffen sind festzustellen: Pistolen, Tomahawks²⁾ (doch fehlt die alte, wie ein Gewehrkolben gekrümmte und mit einer Art Lanzenspitze bewehrte Form), Messer und europäische Kavalleriesäbel (*Paris I*, *II*, *III*, *Frankfurt I*), die wohl hauptsächlich als Ehrengeschenke der Regierung in die Hände der Häuptlinge gelangt sind.

Sehr oft begegnen wir dem Schild³⁾ in der typischen kreisrunden Form, in der Hand gehalten oder vom Rücken des Reiters oder auch des Pferdes herabhängend, mit Federn und Haaren als Behang. Ein besonders schöner Schmuck sind mit Federreihen besetzte Hermelfelle (*Paris I*, oben rechts, *Schoolcraft* 7, 25, 41), wie sie hauptsächlich bei den Dakota vorkommen⁴⁾. Die Schutzkraft des Schildes beruht in erster Linie auf der magischen Wirkung seiner ornamentalen oder figürlichen Bemalung, welche letztere entweder das Totem des Trägers wiedergibt oder seine traumhaften, bzw. visionären Erlebnisse zum Gegenstand hat. Solche Malereien zeigen einzelne Schilde auf *Paris I* (2. Reihe oben in der Mitte), *Peabody* (unter dem Quillstreifen ganz rechts), *Frankfurt I* (10, 20), *Paris III* (der Reiter oben und rechts).

Die Peitschen (*James-Long*, *Paris I*, *Frankfurt I* usw.) [aus Lederstreifen, mit Griffen aus Knochen, Elchhorn (z. B. Crow) oder Holz (z. B. Mandan)], leiten zum Zaum- und Sattelzeug über⁵⁾. Der größte Teil der Pferdeausrüstung ist ursprünglich von den Spaniern entlehnt und hat sich allmählich, wenig abgewandelt, über die ganze Prärie verbreitet. Der Sattel weist zwei Formen auf: den „Kissensattel“ (bei Dakota, Blackfoot, Mandan-Hidatsa, Cree, Assiniboine) und den „Rahmensattel“ (bei Dakota, Blackfoot, Mandan-Hidatsa, Crow, Cheyenne). Eine strenge Scheidung beider Formen nach Stämmen besteht also nicht. In den meisten Fällen ist auf unseren Malereien kein Sattel gezeichnet (einfache Decke oder Kissensattel?); manchmal aber ist der Rahmensattel, besonders durch die aufsteigenden Sattelknöpfe, deutlich erkennbar (vgl. Abb. 37, 7, 10). Ein Bärenfell als Decke zeigt *Bern I* (unten links). Bei *Frankfurt I*, 4 u. 20

¹⁾ Hall, l. c. 33.

²⁾ Holmes, „The Tomahawk“, Am. Anthropol. 10, 08, 264ff. mit Abb.

³⁾ Hall, Some Shields of the Plains and Southwest“, The Museum Journal (Philadelphia), 1926, 37ff. m. 16 Tfln. Über Blackfoot-Schilde: Wißler, „Ceremonial Bundles of the B. Indians“, A. Pap. VII, 2, 1912, 117ff. m. Abb. Über Crow-Schilde: Lowie, „The Religion of the C. Indians“, A. Pap. XXV, II, 1922, 402ff. m. Abb.

⁴⁾ Hall, l. c. 18.

⁵⁾ Wißler, „Riding Gear of the North Am. Indians“. A. Pap. XVII, I, 1915 m. viel. Abb.

handelt es sich vielleicht um eine Satteltasche, wie sie ähnlich bei Dakota vorkommt¹⁾.

Die Pferde²⁾ sind entweder ungezäumt, oder die meist aus Büffelhaar geflochtenen Zügel sind mit einer einfachen, gebogenen oder leicht gewellten Linie wiedergegeben (vgl. z. B. *Frankfurt I*, 18). Vom Maul des Tieres hängen häufig Skalps als Verzierung herab³⁾ (*James-Long, Paris I* usw.); vielleicht ist manchmal auch ein aus Metallketten bestehender Schmuck spanischen Vorbilds angedeutet⁴⁾. Kopf, Mähne und Schweif der Tiere sind zuweilen mit Federn geschmückt (*Wied, Bern I, Frankfurt I*, 4).

Die Darstellung des Menschen bewegt sich zwischen zwei Extremen. Wir finden einerseits ein einfaches Schema: einen punkt- oder kreisförmigen Kopf, im allgemeinen ohne Andeutung von Augen, Nase, Mund, Ohren, nur durch die Haartracht unterscheidend gekennzeichnet, auf rechteckigem oder sich nach unten hin ein wenig verjüngendem, selten auf dreieckigem Rumpf, andererseits eine Wiedergabe, die der wirklichen Erscheinung nahe kommt. Unsere Abb. 33 beschränkt sich auf die schematische Darstellung von Kopf, Hals und Rumpf



Abb. 33. Kopf-Rumpf-Schemata.

und ihrer Verbindung und zeigt, daß sich vier Haupttypen aussondern lassen, die sich besonders durch die verschiedene Behandlung von Hals und Schultern unterscheiden. Typ Nr. 4 kommt allerdings nur auf *Bern III b* und nur einmal auf der Vorderseite desselben Hemdes vor. Die Menschengestalt als ganzes zeigt Abb. 34⁵⁾. Die verschiedenen Formen sind dabei nach einem System angeordnet, das wiederum in erster Linie die Behandlung des Rumpfes und seine Verbindung mit dem Kopf berücksichtigt. Es soll aber mit dieser Reihenfolge nicht etwa eine Entwicklungsfolge der Formgestaltung oder der zeichnerischen, bzw. künstlerischen Begabung und Leistung aufgestellt, sondern nur ein schnellerer Überblick über den Formenkreis ermöglicht werden. Der wirkliche Entwicklungsgang der Darstellung ist sicher sehr viel komplizierter, da zwei entgegengesetzte Tendenzen aufeinander einwirken: einerseits geht wohl wirklich die Entwicklung

¹⁾ Wißler, l. c. 23, Fig. 19.

²⁾ Ausführliche Behandlung des Pferdes bei den Hidatsa: Wilson, „The Horse and the Dog in H. Culture“, A. Pap. XV, II, 1924.

³⁾ Vgl.: v. Wied, l. c. II, Tfl. XXX; Catlin, l. c. I, Tfl. 101 bei S. 238.

⁴⁾ Wißler, l. c. 30, Fig. 26.

⁵⁾ 1, 2, 4, 5, 7: Kopenhagen I; 3, 6, 30, 31, 38, 39: bei Wißler, A. Pap. VII, I, 1911, Fig. 1, 2 (Black-foot); 8—11: Stockholm; 12, 13: Paris II; 14, 15, 19, 25: Peabody; 16, 26: Paris I; 17, 32: Frankfurt I; 18, 29: Schoolcraft; 20: nach Kurz (Am. Anthropol. 10, Fig. 8); 21, 23: Bern III; 22: Paris III; 24: nach Weygold, l. c.; 27, 33—35: Kopenhagen II; 28: *James-Long*; 36: vom Mantel Pehriska-Ruhpas bei Schmidt-Koppers, l. c. Tfl. 19; 37: Bern II.

vom primitiven, d. h. in diesem Falle vom unbeholfenen Schema zu immer stärkerer Annäherung an die wirkliche Erscheinung auf Grund vertiefter Beobachtung und wachsender Beherrschung der Ausdrucksmittel, andererseits besteht aber offensichtlich die Neigung, das nunmehr formal beherrschte Bild zu vereinfachen und abzukürzen und es wieder zum zeichenhaften Schema zu machen. So ist denn im Einzelfall schwer zu entscheiden, ob ein Kopf-Rumpfschema etwa als „primitive“ Zeichnung oder als bewußte Schematisierung anzusehen oder ob ein solches Schema jünger oder älter als eine entsprechende erscheinungsmäßige Form ist. In unserer Abb. 34 stehen sich z. B. Nr. 1 und 3 formal recht nahe, da aber Nr. 1 mit Darstellungen wie Nr. 7, Nr. 3 mit solchen wie Nr. 6, 30, 31, 38, 39 auf derselben Malerei auftritt, dürfte Nr. 1 als primärprimitiv, Nr. 3 dagegen als ein konventionelles Schema angesehen werden. Nicht selten sind sehr verschiedene Formen auf einer und derselben Darstellung vertreten, wie das angezogene Beispiel beweist; stilistisch sehr verschieden sind ja z. B. auch die Vorder- und Hinterseite von *Bern III* oder der in Abb. 29, 30 wiedergegebene Köcher und Bogenbehälter der Apache. In manchen Fällen mag hierin ein Hinweis auf Herstellung zu verschiedener Zeit oder von mehreren Künstlern liegen.

Im einzelnen können wir folgende Gruppen in der Menschendarstellung feststellen, wobei wir uns der etwas gewaltsamen Schematisierung wohl bewußt sind:

I. Der Rumpf ist eine geschlossene geometrische Figur (mit gerader oder nach unten eingewinkelter Schulterlinie), auf welcher der punkt- oder kreisförmige Kopf meist auf einem Strich, seltener auf breiterer Fläche aufsitzt (Abb. 34, 1—16). Manchmal fehlen Arme und Beine ganz (1—3) oder es ist nur ein Arm (4) oder ein Fuß (6) gezeichnet. Bei 5 sind beide Arme mit Händen an derselben Seite des Rumpfes angeheftet. Meistens sind die Arme gleichmäßig nach beiden Seiten adorantenmäßig mit Knickung im Ellbogen gespreizt (9, 11, 12 usw.). Während Kopf und Rumpf immer in Vorderansicht gestellt sind, erscheinen Beine und Füße von der Seite gesehen. Die Beine sind entweder einfache gerade Striche (13), oder die Oberschenkel sind durch kleine Dreiecke markiert (8, 12), oder sie zeigen eine Annäherung an die tatsächliche Erscheinung, manchmal bereits Versuche zur Modellierung der Schenkel und Knie (9, 11).

II. Der Rumpf hat geometrische Form, ist nach unten abgeschlossen, bildet aber mit Kopf- und Halsumrandung eine einheitliche Fläche (Abb. 34, 17—19). Sie ist neben Typus I häufig auf *Paris I*, *Frankfurt I* und *Peabody*.

III. Rumpf geometrisch, aber nach unten offen; Abschluß durch die stark betonten Schenkel (Abb. 34, 20—22).

IV. Rumpf geometrisch, nach unten ganz offen; seine Umrißlinien setzen sich unmittelbar in die durch einfache Linien wiedergegebenen Beine fort (Abb. 34, 23—27). Bei 27 Andeutung der Waden durch halbmondförmige Bögen, wie sie für Hidatsa-Malereien typisch zu sein scheint (s. u.).

V. Der ganze Körper oder Rumpf und Beine sind von einer geschlossenen

Linie umrandet (Abb. 34, 28—32 und nahe verwandt auch 33—37). Bei den letztgenannten wieder die segmentförmigen Unterschenkel.

VI. Der ganze Körper nähert sich der erscheinungsmäßigen Form (Abb. 34, 38—39). Umrisse und Proportionen sind „richtiger“, gelegentlich wird Schattierung angewendet, Überschneidungen und Verdeckungen sind beobachtet und zeichnerisch einigermaßen bewältigt, schwierige Stellungen (Laufen, Knien, Liegen, Herabsinken vom Pferde) wiedergegeben (Abb. 37, 22—24).

Bei Typus I—III herrscht die gerade Linie vor, bei IV, V und VI begegnen wir nicht selten schön geschwungenen und überraschend flott und sicher hingegesetzten Linien.

Eine stärkere Bewegung des Körpers wird nur bei Typus IV, V und VI deutlich.

Das Gesicht ist selten ausgeführt; manchmal sind Augen und Nase durch ein paar Punkte (Abb. 34, 15, 20, 36) angedeutet; Gesichtsprofile kommen, abgesehen auf *Wied* und *Bern I* nur ausnahmsweise vor (vgl. z. B. Abb. 36, 1).

Eine organische Verbindung des Rumpfes mit den Extremitäten wird nur sehr selten erreicht. Die Füße erscheinen fast immer als kleine Striche, manchmal in Verbindung mit einem darübersetzten Winkel, so daß der Fuß an eine Pfeilspitze erinnert (Abb. 34, 32, 33). Es handelt sich dabei entweder um die Wiedergabe des Fußes durch seine Spur¹⁾, wie wir es ja bereits für den Pferdehuf kennen gelernt haben, oder (bei Sioux-Malereien) um das Stammesmerkmal für Pawnee und ihre Verwandten (vgl. S. 63 (Arikara) und Abb. 19).

In einigen Fällen sind die Geschlechtsmerkmale deutlich zum Ausdruck gebracht. Besonders häufig ist die Wiedergabe des Penis auf *Paris I* und *Peabody*; auf *Paris II* ist er nur einmal (oben links) gezeichnet. Soll damit ein bestimmter Stamm charakterisiert werden? Frauen kommen nur wenige auf den Malereien vor und sind dann entweder durch ihre Kleidung (Abb. 35, 4, 5)²⁾, ihre Frisur (Abb. 35, 5) oder auch durch die schematische Andeutung der Brüste gekennzeichnet (Abb. 35, 1 (?), 2, 3, 6, 7). Bewußt erotische Darstellungen sind sehr selten; unsere Abb. 35, 6, 7 gibt zwei solcher Szenen vom Medizinzelt des Berliner Museums wieder. Ein Europäer ist vielleicht auf dem von Hall publizierten Dakota-Fall abgebildet³⁾.

Bekleidete Figuren sind innerhalb der schematischen Darstellungen im sogenannten „Röntgenbild“, wie wir es von europäischen Kinderzeichnungen kennen, d. h. mit den unter der Kleidung sichtbaren Umrißlinien des Körpers wiedergegeben (Abb. 36)⁴⁾. Die Bilder sind eben nicht als Ganzes aufgefaßt, sondern in Etappen in der Reihenfolge des Wesentlichen gezeichnet: der menschliche Körper wird in seinen vollen Umrissen gegeben und dann mit dem Hemd

¹⁾ Vgl. Mallery, l. c. 246 für Odjibway.

²⁾ 1: Paris II; 2: Paris I; 3: Mallery, l. c. 599, Fig. 935; 4: Wißler, l. c. (Blackfoot); 5: Bern I; 6, 7: Weygold, l. c.

³⁾ Hall, l. c. 29.

⁴⁾ 1: Schoolcraft; 2: Frankfurt I; 3: Bern II; 4: Mantel P.-Ruhpas (Schmidt-Koppers, l. c.); 5: Peabody.

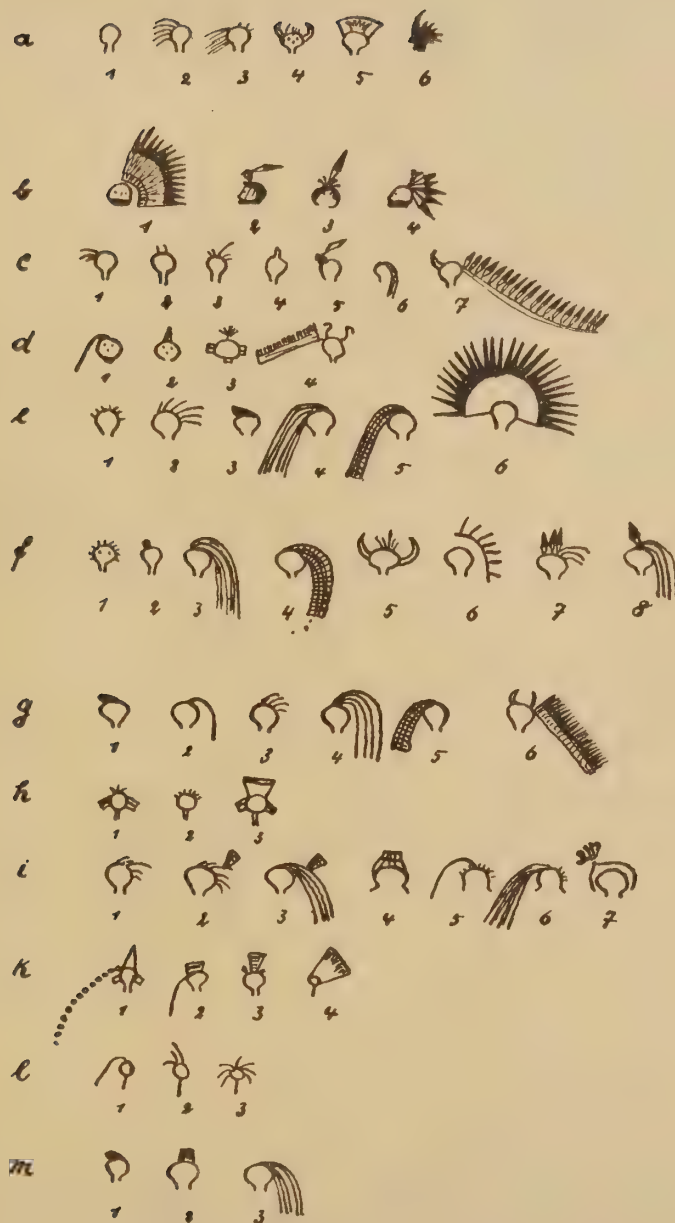


Abb. 31. Haartracht und Haarschmuck. (Vgl. S. 68 Anm. 7.)

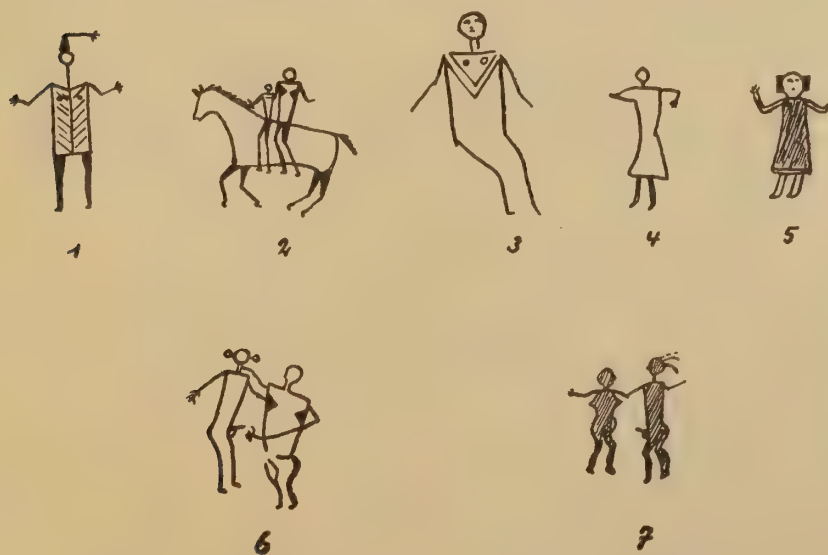
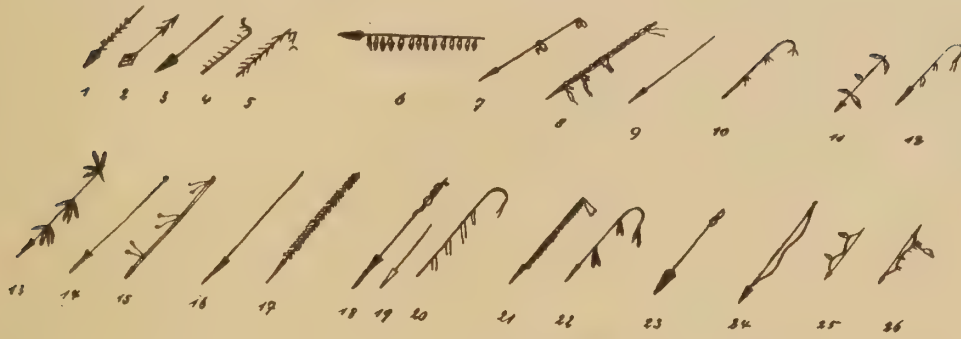
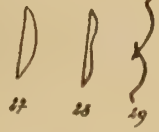


Abb. 35. Darstellung von Frauen. (Vgl. S. 74 Anm. 2.)

Langen und lanzenähnliche Stäbe, Bogenlanzen



Bogen (3 Typen)



Köcher



Gewehre

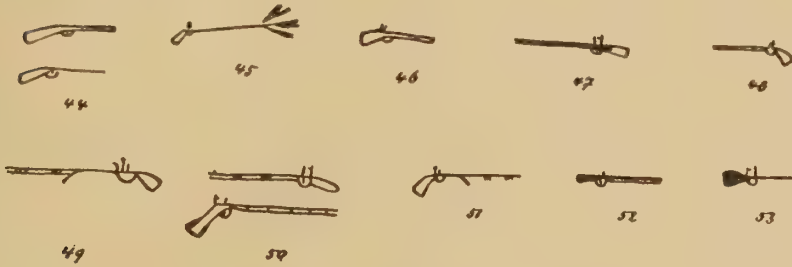


Abb. 32. Bewaffnung. (Vgl. S. 70 Anm. 4.)



Abb. 34. Menschendarstellung. (Vgl. S. 72 Anm. 5.)

bekleidet. Ebenso durchkreuzen sich die Umrißlinien von Pferd und Reiter auf derselben Darstellungsstufe.

Auch die Darstellung des Pferdes bewegt sich zwischen Schema und erscheinungsnaher Wiedergabe, doch ist ganz allgemein die Neigung oder auch die Fähigkeit zur naturwahren Abbildung größer als der Menschengestalt gegenüber. Das gleiche gilt für die Darstellung der Jagdtiere, des Büffels, des Hirsches usw.¹⁾, so daß also die indianische Malerei hier ähnlichen Gesetzen folgt wie die der paläolithischen Jäger, der Buschmänner usw.

Abb. 37²⁾ führt die wichtigsten Typen der Darstellung, sowohl des Pferdes selbst, wie seiner Verbindung mit dem Reiter vor. Es bedarf wohl kaum eines besonderen Hinweises, daß die Gruppierung, indem sie vom einfachen Schema zu immer erscheinungsgemäßerer Formen fortschreitet, im einzelnen keine Einordnung in eine Entwicklungsreihe verfolgt, sondern, wie es auch bei der Übersicht über die Menschendarstellung der Fall war, nur einem rascheren Überblick dienen soll.

Das reine Schema bildet Vorder- und Hinterbeine jeweils nur einmal ab (Abb. 37, 1—9), gibt also gewissermaßen das Tier in strengster Profilstellung. Die Beine sind entweder als einfache, leicht gekrümmte Linien an die Umrandung des Rumpfes angesetzt (1, 2) oder in die Umrandung einbezogen (3). Die Füße, bzw. die Hufe sind entweder gar nicht angedeutet (z. B. 4), oder durch einen kleinen Haken, dem die Hufspur als Vorbild dient, ersetzt (2, 7, 8). Aber auch innerhalb dieses „zweibeinigen“ Schemas fehlt nicht die Annäherung an die wirkliche Erscheinung (5, 6, 8, 9). Mit der Abbildung der beiden Vorder- und Hinterbeine ist kein Bruch mit der schematischen Behandlung verbunden (10—16), sie sind ohne organische Verbindung mit dem Rumpf, steif und unbewegt (11, 12, 13). Besser empfunden ist die Bewegung z. B. bei 18 und 19; das sich aufbäumende Pferd 20 ist voll Schwung und Leben und läßt die immer noch schematische Behandlung des Tieres vergessen. Hier wie auch sonst auf *Frankfurt I* überrascht der vorzüglich wiedergegebene Fuß, an dem Fessel, Krone und Huf deutlich zu unterscheiden sind. Der steile Abfall der Rückenlinie von der Kruppe zum Schweifansatz findet sich auch bei *Paris III*. Abb. 37, 21, 22, 23, 24 und 25 endlich zeigen durchaus erscheinungstreue, z. T. vorzüglich gezeichnete Formen, in denen die Modellierung des Körpers, insbesondere der Schenkel, Überschneidungen und Verdeckungen (vgl. Abb. 37, 25, 26), die Bewegung, die Verschmelzung mit dem Reiter, der fest und sicher auf dem Tier sitzt, erfolgreich, aber auf Kosten der Ursprünglichkeit und oftmals sicher nicht ohne europäische Beeinflussung durchgeführt sind.

¹⁾ Vgl. das bei M. Schmidt, „Völkerkunde“, Tfl. 30 abgebildete Mandanfell des Berliner Museums.

²⁾ 1, 13, 18: *Paris I*; 2: *Kopenhagen I*; 3, 10: *Kopenhagen II*; 4: bei Maclean, l. c. Tfl. III; 5, 6, 24: bei Wißler, l. c. (Blackfoot); 7: auf dem von M. Schmidt, l. c. veröffentlichten Berliner Mandanfell; 8: *Bern I*; 9: *Wied*; 11, 12: *Peabody*; 14: auf Mantel P. Ruhpas (Schmidt-Koppers, l. c.); 15: bei Catlin, l. c. II, Tfl. 308 (*Pawnee*); 16: *James-Long*; 17: bei Weygold, l. c.; 19, 21: *Paris III*; 20: *Frankfurt I*; 22, 23: *Fell E. 461 Museum Frankfurt* bei Vatter, l. c. 89, Abb. 6; 25: bei Lowie in *A. Pap. XXI, IV, 1922, Fig. 22 (Crow)*; 26: bei Mooney, „*Ghost-Dance Religion*“, 14th Ann. Rep. B. Ethn., Tfl. CVII (*Kiowa*, „*Biänkis Vision*“).

Der Reiter ist häufig als reines Kopf-Rumpfschema auf die Rückenlinie des Pferdes aufgesetzt (Abb. 37, 2, 3, 7, 10, 11, 16, 17), oder der ganze Körper ist gewissermaßen auf das Tier gezeichnet (1, 13, 18); die ersten Ansätze zu einer erscheinungsgemäßen Wiedergabe des Sitzens finden wir z. B. bei 8, 20, 21, den richtigen Sitz im Sattel zeigen 4, 6, 9 und 23, 24, 26. Wenn, wie z. B. bei *Frankfurt I*, auf einer und derselben Malerei verschiedene Arten des Sitzens im Sattel vorkommen (ein Bein sichtbar, also sog. Herrensitz, oder gar kein Bein oder aber beide sichtbar), dann liegt der Schluß nahe, daß es sich in den beiden letzten Fällen nicht um „unrichtiges“ Zeichnen, sondern um die bewußte und beabsichtigte Wiedergabe verschiedener Sitzarten handelt.

Die ästhetisch-künstlerische Wirkung dieser indianischen Malereien auf den Beschauer ist durchaus bestimmt durch Darstellung und Anordnung der Menschen und der Pferde; alles übrige erscheint als unwesentliches Detail und ist für die Bildwirkung bedeutungslos: die Pfeile und Kugeln, die die Kämpfenden umschwirren, die aus Punkten und Hufspuren gebildeten Wege, die Andeutungen von Hütten und Lagerplätzen (alles ohne Perspektive und Kennzeichnung einer Landschaft), die Registrierungen von Kriegstaten und Beutestücken durch abgekürzte Zeichen, die bilderschriftlichen Handzeichen, welche die Aktion des Ergreifens symbolisieren usw.

Auf den Fellmänteln sind die Figuren, besonders die Reiter, in annähernd parallelen, mit der Längsachse des Fells gleichlaufenden Reihen, und in den meisten Fällen über und unter dem dekorativen Mittelband aus Stachelschweinborstenstickerei, das die Längsachse des Fells betont, gleichständig angeordnet. Auf *Bern I* (Abb. 7) sind die Figuren konzentrisch zum Mittelfeld gruppiert, auf den bemalten Jagdhemden stehen sie aufrecht in der Längsrichtung dieses Kleidungsstücks. Die Pferde sind, entsprechend der natürlichen Bewegung der Hand beim Zeichnen, vorwiegend nach links orientiert; die Bewegungsrichtung der menschlichen Figuren wechselt, soweit eine solche überhaupt erkennbar ist.

Auf manchen Malereien stehen die einzelnen Figuren beziehungslos nebeneinander, Handlung und Komposition fehlen so gut wie vollkommen, die Darstellung ist nichts als eine bildliche Aufzählung, eine Revue der am Kampf Beteiligten, der Besiegten und Erschlagenen (z. B. *Bern III*, *Stockholm*). Meistens jedoch lösen sich die Darstellungen in Einzelszenen, gewöhnlich Zweikämpfe auf, die aber auch nicht nur einen bestimmten Moment im Ablauf der Handlung festhalten wollen, sondern zugleich ihr Resultat zu geben versuchen und so Sieger und Besiegte, die entscheidende Waffe usw. kennzeichnen. Nicht selten sind solche Einzelszenen für sich betrachtet überraschend lebendig und wirkungsvoll (z. B. *Frankfurt I* 5, 6).

Eine wirkliche Komposition ist eigentlich nirgends vorhanden: es herrscht überall das registrierende Nebeneinander, sei es von Figuren oder Szenen. Die aufzählende, abgekürzt beschreibende, bilderschriftliche Tendenz ist ungleich stärker als die künstlerische: die indianische Historienmalerei verfolgt keine ästhetisch-künstlerischen Absichten, sie ist registrierend, historisches Dokument.

Trotzdem sind manche dieser Malereien von künstlerischem Reiz. Schon die Naivität der Darstellung auf den „primitiveren“ dieser Schildereien nimmt für sich gefangen. Der Träger der künstlerischen Wirkung ist aber ein stark dekorativ-ornamentaler Zug, der durch diese inhaltlich durchaus realistischen Darstellungen hindurchgeht und sowohl durch die zonale Aufteilung des Feldes, wie die friesartig-dekorative Anordnung der Figuren, insbesondere der buntbemalten Pferde, bedingt ist. Kleine Verschiebungen in der Anordnung, der Wechsel der Farbe, gelegentlich auch eine sich durch gesteigerte Bewegung hervorhebende Einzelszene ergeben einen gewissen Rhythmus, der die inhaltliche Monotonie vergessen läßt und künstlerische Befriedigung erweckt. Allerdings vermögen nur die farbigen Originale diesen Eindruck voll zu übermitteln (so z. B. bei *James-Long, Frankfurt I*). Wo dieser dekorativ-ornamentale Einschlag fehlt oder durch die Verworrenheit der Darstellung nicht zur Geltung kommt (wie z. B. bei *Paris I* oder *Peabody*), kommt es zu keinem künstlerischen Eindruck.

Viele der Besonderheiten, welche die indianische Historienmalerei aufweist, kehren auf Zeichnungen unserer Kinder wieder: die Raumlosigkeit, die mangelnde Perspektive, die Vermengung von Vorder- und Seitenansicht in der schematischen Wiedergabe des Menschen, die falschen Proportionen, die Anheftung der Extremitäten an den Rumpf und ihre Vernachlässigung in der Zeichnung, endlich die sukzessive Niederschrift des Bekannten in der Reihenfolge des Wesentlichen („Röntgenbilder“). Aber diese Übereinstimmungen dürfen über die wesentlichen Verschiedenheiten nicht hinwegtäuschen, welche die Malereien der Präriestämme und die Zeichnungen unserer Kinder sowohl im Gesamteindruck wie in zeichnerischen Details aufweisen und eine Parallelisierung beider Schöpfungen als abwegig erscheinen lassen¹⁾.

Schon eine oberflächliche Prüfung des Gesamtcharakters der in unseren Abbildungen wiedergegebenen Malereien der Präriestämme läßt deutliche Stilverschiedenheiten erkennen und legt eine Zusammenfassung bestimmter Bilder zu Gruppen gleichen oder verwandten Stils nahe. So dürften zusammengehören oder mindestens einander nahe stehen:

I. *Wied* und *Bern I*.

II. *Bern II* und *Kopenhagen II*.

III. *Paris II* und *Stockholm*, vielleicht auch *Kopenhagen I*.

IV. *Frankfurt I*, *Paris III*, *Peabody*, *Paris I*, *James-Long* und *Schoolcraft*.

Bern III und *Köln* scheinen zu keiner der aufgestellten Gruppen Beziehungen aufzuweisen.

Eine genauere Vergleichung bestätigt den ersten Eindruck:

Gruppe I: Zwischen *Wied* und *Bern I* bestehen über die allgemeine stilistische Verwandtschaft hinaus auffällige Übereinstimmungen im Inhalt und in

¹⁾ Man vergleiche die zahlreichen Beispiele typischer Kinderzeichnungen bei Kerschensteiner, „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“ (1905) und Levinstein, „Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr“ (1905); ferner Vatter, l. c. 86f.

der Komposition der einzelnen Szenen, wie auch in der detaillierteren Behandlung der Figuren. Auf beiden Fellen sind nahezu identisch (vgl. Abb. 3 und 7):

1. der Krieger a mit Gewehr, Federlanze und Federschild;
2. der Reiter b: Kopfschmuck des Pferdes, die Glocke unter dem Hals, die gezackte Form der Ohren und der auf der Unterseite gezahnte Schweif, Gesichtsbemalung des Reiters, der Pfeil hinten am Rock, die losgehende Flinte. Verschieden sind besonders die Wiedergabe des Sitzens und die Füße des Pferdes;
3. die Gruppe c: Komposition, der Sieger mit Gewehr, das er dem Fliehenden nachfeuert, Beil in der anderen Hand, Kopfschmuck mit einer großen Adlerfeder, lange schmale Schärpe, wagerechte Streifung des Armes über dem Ellbogen (am Stuttgarter Original deutlicher als auf dem Stich nach Bodmer, der unserer Abbildung als Vorlage gedient hat), Längsstreifung des Gesichts, Mokassinschmuck; dann ferner das am Boden liegende Gewehr des Unterlegenen mit den Flecken hinter dem Kolben (Spuren?), die gebückte Haltung des Fliehenden;
4. die Gruppe d: Komposition, Kampf mit Messer und Beil, rechts und links die weggeworfenen Gewehre, die Pfeife im Gürtel des Kriegers rechts, die runde Platte (?) auf seinem Oberarm;
5. die Gruppe e: ähnliche Komposition, nur andere Stellung der beiden Figuren; der Sieger mit Gewehr und Pfeife, federgeschmückter Schärpe und identischer Gesichtsbemalung (untere Gesichtshälfte dunkel, senkrechte Zickzacklinie in der Gegend des Ohres). Auch bei dem Besiegten bestehen neben starken Unterschieden doch auch Übereinstimmungen: Stellung, Haltung der Arme, der lange coatartige Rock mit Fransen an der Oberseite der Ärmel, der Ohrschmuck.

Die Darstellungen auf *Bern I* sind also zu einem großen Teil mit denen des Mato-Tope-Mantels (*Wied*) identisch; da sich nun die Gruppe g von *Bern I* auf dem von Catlin abgebildeten Mantel desselben Häuptlings wiederfindet (nur mit entgegengesetzter Orientierung der Figuren, wie übrigens auch bei a, c und f auf *Wied* und *Bern I*), kann es sich bei *Bern I* nur um eine Darstellung der Taten Mato-Topes handeln (also wohl von ihm selbst oder einem anderen Mandan gemalt) oder es müßte eine Übertragung derselben Darstellung auf einem Crow-Mantel vorliegen, da ja „Crow“ als Herkunft von *Bern I* angegeben wird. Letzteres ist aber wenig wahrscheinlich, und so darf wohl *Bern I* ebenso wie *Wied* und der Mantel bei Catlin als ein Mantel des Mandan-Häuptlings Mato-Tope betrachtet werden. In der Wiedergabe der Pferde steht er dem Catlinschen Fell näher. Sollte er wirklich bei den Crow erworben sein, so müßte er als Geschenk oder auf eine andere Weise zu ihnen gekommen sein.

Gruppe II: Die Zusammengehörigkeit von *Bern II* und *Kopenhagen II* scheint mir erwiesen 1. durch die Behandlung der Menschengestalt: stumpfwinkelte Oberschenkelkontur, Unterschenkel: Kreissegment; Übereinstimmungen in Frisur und Ohrschmuck; 2. durch die Verwendung und Form der „Handzeichen“ neben den Waffen; 3. durch die Form der Flinten, vorspringender

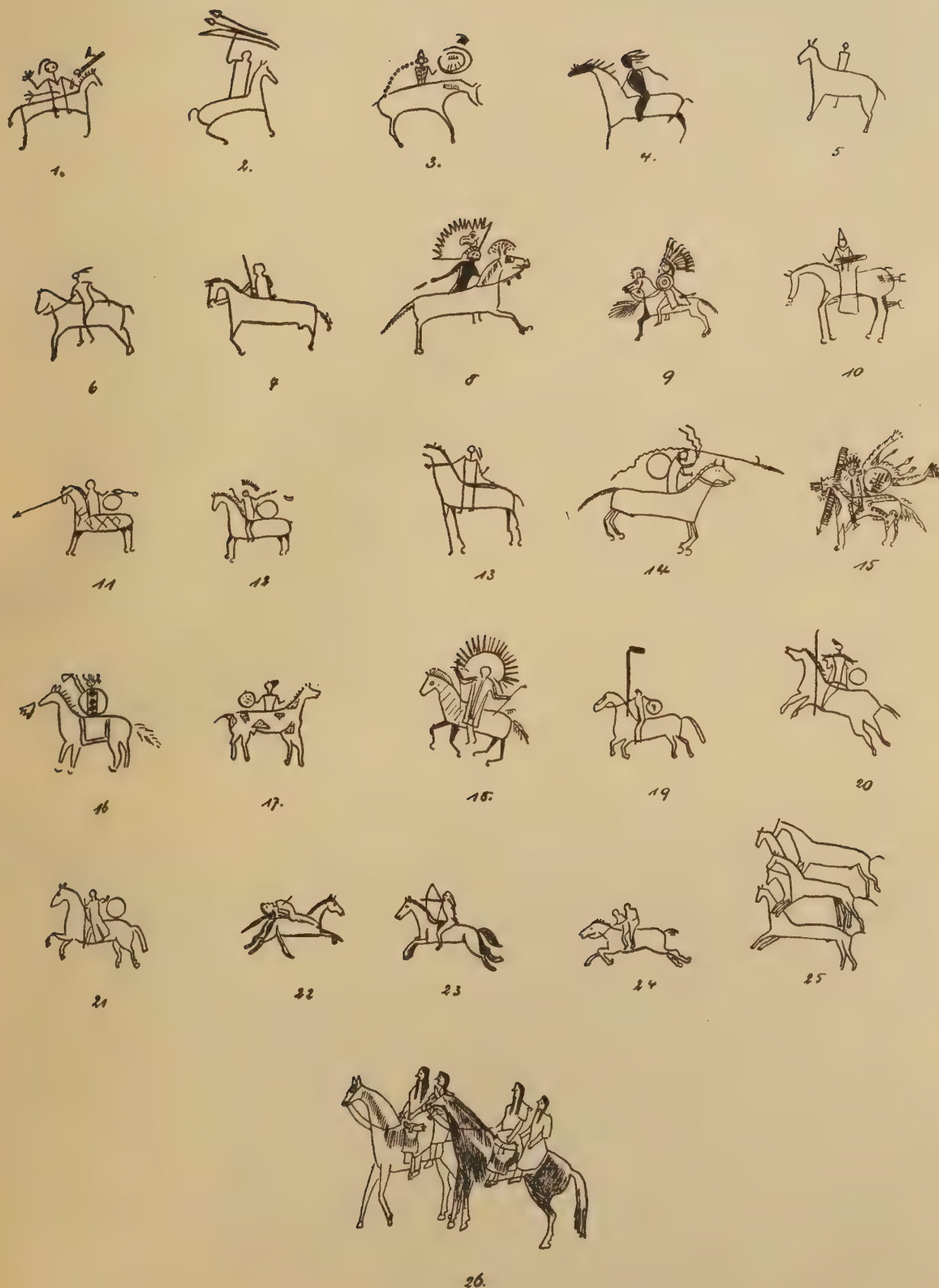


Abb. 37. Darstellungen von Pferd und Reiter.

Dorn vor dem Hahn und Striche (Schmuck?) am Rohr, bzw. am Ladestock; 4. endlich durch die gleich angelegten Ornamente des Quillbandes zwischen den großen Rosetten. Diese letzteren selbst sind allerdings sehr verschieden. Die gleiche Wiedergabe des Menschen wie auf diesen beiden Fellen kennen wir einmal von dem Mantel des Minitari-Häuptlings Pehriska-Ruhpa im Berliner Museum¹⁾, dann aber auch von Zeichnungen des Malers F. Kurz²⁾ „Herantsa (= Hidatsa oder Minitari) an die Wand zeichnend“ (Skizzenbuch S. 135) und „Herantsa in der Staatsrobe“ (Skizzenbuch S. 98); letztere Zeichnung bringt auch dieselbe Form der Flinte und ähnliche Behandlung des Pferdes wie *Kopenhagen II*. Die richtige Herkunftstbezeichnung für *Kopenhagen II* und *Bern II* ist demnach wohl: „Minitari“.

Gruppe III: *Paris II* und *Stockholm* zeigen denselben Stil der Menschenfigur, nur daß bei *Paris II* der Oberkörper mehr quadratisch, bei *Stockholm* mehr lang-rechteckig ist. Aber in der Wiedergabe des Kopfes mit einem Haarstrang, des langen, strichförmigen Halses, der nach unten gewinkelten Schulterlinie, der Beine mit gelegentlicher Modellierung der Knie, der adorantenhaften Armhaltung, der Hände und Finger bestehen große Ähnlichkeiten. Auf beiden Stücken erscheint das „Handzeichen“ als Ende punktierter Linien. Ist es Zufall, daß auf beiden Stücken (bei *Paris II* ganz rechts unter dem Quillstreifen, bei *Stockholm b* rechts oben) eine Zweikampfszene zwischen zwei sich mit Gewehren oder Pistolen beschießenden, sich durch besondere Körpergestalt, bzw. Kleidung von ihrer Umgebung wesentlich unterscheidenden Kriegerern abgebildet ist? *Paris II* hat die Herkunftsangabe „Osage“, *Stockholm*: „Schwarzfuß-Indianer“. Ich möchte die letztere für die richtige halten; das „Handzeichen“ genau der gleichen Form am Ende einer Punktreihe findet sich auch sonst auf Blackfoot-Malereien³⁾ (vgl. Abb. 11 b).

Vielleicht ist auch *Kopenhagen I* dieser Gruppe zuzuteilen. Die Behandlung des Pferdes ist sehr ähnlich wie auf *Paris II*, die Menschenfiguren sind ebenfalls ganz schematisch (allerdings ist die Schulterlinie nicht eingewinkelt), auch die Hände mit den langen Fingern erinnern an *Paris II* und *Stockholm*. Ebenso treten die „Handzeichen“ in einer ähnlichen Form auf. Endlich steht auch das Ornament der großen Rosetten auf *Kopenhagen I* dem der Brustrosetten auf *Stockholm* nahe.

Gruppe IV: Innerhalb dieser Gruppe gehören *Frankfurt I* und *Paris III* zweifellos aufs engste zusammen; man ist versucht, an einen und denselben Maler zu denken, wenn man etwa den Reiter 19 auf *Frankfurt I* mit dem Reiter links in der zweiten Reihe auf dem Pariser Hemd vergleicht. Die Herkunftstbezeichnung für letzteres: „Creek“ ist sicher unrichtig; es wäre möglich an eine Verwechslung mit den Cree im Norden der Prärie zu denken, doch spricht die Angabe, daß das Frankfurter Fell vom Red River, also aus dem nördlichen Grenzgebiet der Dakota stamme, dafür, daß auch *Paris II* in die nordöstliche Prärie

¹⁾ Bei Schmidt-Koppers, I. c.

²⁾ Kurz, I. c. XIV. Jahresber. 101, Fig. 21 und 109, Fig. 23.

³⁾ Wißler, A. Pap. VII, I, 1911, 38 Fig. 1.

gehört und mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit der nördlichen Dakotagruppe, vielleicht den Yankton (?) zugeteilt werden darf.

Auch *Paris I* und *Peabody* stehen sich innerhalb unserer Gruppe IV näher als den anderen Malereien. Das Schema der Menschendarstellung ist ähnlich, auf beiden Stücken finden wir wiederholt die Wiedergabe des männlichen Gliedes. Auch die Pferde zeigen eine Reihe von Übereinstimmungen (der gefiederte Schweif auf *Paris I* tritt z. B. auch auf *Peabody* oben rechts mehrfach auf). Für *Peabody* haben wir die bestimmte Angabe „Mandan“, für *Paris I* nimmt Hamy Dakota-herkunft (speziell Yankton) an. Es handelt sich also entweder um einen Mandan-stil, der älter ist als der der Mato-Tope-Mäntel (*Peabody* ist ja bestimmt älter, vgl. S. 57, Nr. 7), oder die Angabe „Mandan“ für *Peabody* ist unrichtig, und es liegt eine Dakotamalerei vor, wofür ja die Ähnlichkeit mit *Frankfurt I*, *Paris III* und auch *Schoolcraft* sprechen könnte, dessen Herkunftsbezeichnung (Ogalala-Dakota) wohl nicht angezweifelt werden kann.

Es läge zweifellos nahe, auch *James-Long* in diese Dakota-Gruppe einzu-beziehen, wenn dem nicht die bestimmte Angabe, daß es sich um eine Pawnee-Malerei handle, widerspräche.

Die spärlichen Resultate der voraufgegangenen Stilvergleichung seien noch einmal in tabellarischer Form zusammengestellt, die zugleich einen abschließenden Überblick über das verwendete Material geben und die Vergleichung von Text und Abbildungen erleichtern soll.

Bezeichnung	Abb. Nr.	Zeit der Entstehung	alte Herkunftsbestimmung	neue
I. Mandan-Gruppe (Taten Mato-Topes).				
<i>Wied</i>	3	um 1830	„Mandan“	Mandan
<i>Bern I</i>	7	um 1830	„Crow“	Mandan
II. Hidatsa (Minitari)-Gruppe.				
<i>Bern II</i>	20	um 1830	„Crow“	Hidatsa
<i>Kopenhagen II</i>	24	? (vor 1870)	ohne Ang.	Hidatsa
III. Blackfoot-Gruppe.				
<i>Paris II</i>	25	?	„Osage“	Blackfoot (?)
<i>Stockholm</i>	27/28	?	„Blackfoot“	Blackfoot
? <i>Kopenhagen I</i>	23	? (vor 1860)	ohne Ang.	Blackfoot (?)
IV. Dakota-Gruppe.				
<i>Frankfurt I</i>	8	vor 1840	„Red River“	Dakota (?)
<i>Paris III</i>	26	? (wie Frankfurt I)	„Creek“	Dakota (?)
<i>Paris I</i>	5	um 1835 (?)	ohne Ang.	Dakota (?)
<i>Peabody</i>	6	(nach 1797)	„Mandan“!	?
<i>Schoolcraft</i>	4	?	„Ogalala-Dakota“	Ogalala-D.
Ferner die nicht sicher einzureihenden Stücke:				
<i>James-Long</i>	2	um 1815	„Pawnee“	Dakota (?)
<i>Bern III</i>	21/22	um 1830	„Sac“	?
<i>Köln</i>	29/30	?	„Apache“	Apache.

Die älteste Datierung, auf die wir bei unseren Malereien gestoßen sind, war das Jahr 1797 für die auf *Peabody* dargestellte Kampfszene. Vielleicht ist das

eine oder andere Stück, das ohne Angaben auf uns gekommen ist, älter (besonders *Kopenhagen I* macht ja einen sehr „archaischen“ Eindruck), doch dürfte keines weiter als in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückzudatieren sein. Auf allen von uns abgebildeten Malereien spielt ja bereits das europäische Gewehr eine große Rolle, während z. B. die alte Tomahawkform fehlt. Vielleicht gibt das noch unveröffentlichte Material der amerikanischen Museen die Möglichkeit, die indianische Historienmalerei und heraldische Bilderschrift, die uns bisher nur in ihrer jüngeren Form, aus der Zeit nach Einführung des Gewehrs, bekannt ist, in frühere Stadien ihrer Entwicklung zurückzuverfolgen und ihre Wurzeln freizulegen¹⁾.

¹⁾ Beim Abschluß der vorliegenden Untersuchung möchte ich nicht versäumen den Direktoren der Museen Bern, Kopenhagen, Köln, Paris, Stockholm für vorzügliches Abbildungsmaterial und die Erlaubnis, es in diesem Rahmen erstmalig zu publizieren, den Herren Brauholtz-London, Hodge-New York, Lindblom-Stockholm, Lips-Köln, Rivet-Paris, Thomsen-Kopenhagen, Willoughby-Cambridge (Mass.), Zeller-Bern für mancherlei Bemühungen und wertvolle Mitteilungen zu danken.

MITTEILUNGEN — COMMUNICATIONS — COMUNICACIONES — COMUNICAZIONI



EIN WORT ZU ADOLF BASTIAN'S 100. GEBURTSTAGE (21. Juni 1926).

Der ahasverische Mensch wandert einsam durch die Welt; er weiß, daß es sein Schicksal ist, heimatlos zu bleiben, und er bejaht sein Fatum. Denn ihm ist evident: Heimat, Glück, Liebe und Freundschaft sind nicht sein Teil, und nur, indem er auf sie verzichtet, kann er seiner Lebenslinie treu bleiben. Mag er auch zwischendurch noch mit allerlei Leuten zu tun haben — was verschlägt es! Dadurch, daß er seelisch nicht von ihnen abhängt und daß er überhaupt nicht auf sie bezogen ist, sondern ausschließlich auf die innerlich geschaute Ganzheit — und nicht etwa durch die Äußerlichkeit seines dauernden Unterwegsseins —, dadurch ist er charakterisiert und dadurch unterscheidet er sich von dem vielgeschäftigen Chor all der durchschnittlichen Reisenden und all der kleinen Gernegroße, die dauernd neuen Eindrücken nachjagen müssen, weil sie nur so ihre „Persönlichkeit“ entfalten können. Mochten letztere noch soweit hinausziehen und noch solange weg sein, wesensmäßig blieben sie mit allerlei engeren und weiteren Menschenkreisen verknüpft und entnahmen ihre Kraft und die für sie notwendigen, immer neuen Lebensantriebe solcher Verbundenheit.

Drei ahasverische Menschen ganz großen Formats hat jenes 19. Jahrhundert hervorgezaubert, das im übrigen vornehmlich durch Expansionsstaaten, Zweckverbände und Bureaukratie ausgezeichnet war: Bakunin, den anarchistischen Propheten, Langbehn, den Rembrandtdeutschen, und — Adolf Bastian. Der an erster Stelle genannte behaarte Riese konnte so leben, weil das Reich der Herrschaftslosigkeit als apokalyptische Wirklichkeit vor seinem geistigen Auge stand und weil er jeden Moment bereit sein mußte, die Leitung der ausbrechenden letzten Revolution in die Hand zu nehmen. Der Zweite hat mit einer Virtuosität, die an das Geniale grenzt und die sonst nur ein Dostojewski hätte ersinnen können, systematisch schon zu seinen Lebzeiten jede Möglichkeit untergraben, seinen Aufenthaltsorten nachzuspüren. Restlos wollte er, wie uns jetzt sein Jünger Momme Nissen zeigt, aus der neu gewonnenen Katholizität heraus sein Erziehungswerk an Deutschland durch posthume Wirkung erfüllen. Er bedurfte der Anerkennung und der Güter dieser Welt ebensowenig, wie der Familie und des Heimes, da er in der weltumspannenden Kirche seine Heimat gefunden hatte. Und der scheinbar so viel einfachere Adolf Bastian, den man zwar als schrullenhaft und als unlesbar gescholten, den aber keiner, wie jene beiden genannten, für pathologisch gehalten hat, — er war bei all seiner Trockenheit von einem Feuer beseelt, das an Besessenheit grenzte. Die Gewißheit, ohne Kenntnis der Seinsformen der Naturvölker werde man niemals die Stellung des Menschen im Universum enträtseln können, gepaart mit der Todesangst, bei diesem Suchen zu spät zu kommen und die sogenannten Primitiven entweder, wie es bei den Tasmaniern drohte, aussterben zu sehen, bevor sie erforscht seien, oder sie nur noch in einem von den Europäern verdorbenen Zustande vorzufinden, — das gab ihm einen Fanatismus ein, der ihm alles übrige im Vergleich dazu bis zur Belanglosigkeit verblasen machte. Das legitimierte ihn, ebenso wie den alternden Kant und wie den so schwer gehemmten Max Weber, wenn sie sich um Stilvollkommenheit und um andere Adiaphora nicht mehr kümmerten; das heiligte ihm aber auch alle seine Einzeluntersuchungen, die restlos in den Dienst dieser einen Aufgabe gestellt waren; das machte ihn gleichgültig gegen alles übrige, ihn, dessen Heimat nicht wie diejenige des eingangs erwähnten russischen Visionärs das Proletariat, auch nicht wie diejenige des schon genannten heiligmäßigen Anonymus die Kirche war, sondern — die Welt.

Daten, Chronologien und Einzelheiten aufzuzählen, mag Spezialisten erfreuen, gehört sich aber einem solchen Wesen gegenüber nicht. Wichtig für das Verständnis sind nur diese Tatsachen: Er hat Medizin studiert, aus der Nachblüte deutscher Philosophie Herbart, Fries und Beneke gelesen, zu dem Polyhistor Virchow sowie zu den Sprach- und Völkerpsychologen Lazarus und Steinthal Beziehungen gepflogen, im ganzen etwa 25 Jahre lang Reisen gemacht, für sein Berliner Völkerkundemuseum gesammelt, die Einrichtung ähnlicher Institute an anderen Orten angeregt, dann, wie ein Soldat auf dem Schlacht-

felde, auf einer Forschungsreise als fast 80jähriger im Innern der Insel Trinidad einen einsamen Tod und dort auch, als ein fast Unbekannter verscharrt, sein erstes Grab gefunden, — auf den ersten Blick ein schauerliches Ende, in Wahrheit aber der wesensverwandte Abschluß dieses stileinheitlichen Lebens.

Und der Ertrag solchen Pilgertums? Einige werden auf gesammelte Museumsschätze hindeuten, deren Wert ja wohl auch keiner bestreiten wird; manche werden vielleicht mit einem gewissen Achselzucken auf die über hundert Bände hinweisen, die heute kaum noch einer liest; und etliche mögen nur noch mit der Miene, mit der man längst Abgetanes berührt, das Wort „Evolutionist“ aussprechen, und damit ist der Fall für sie erledigt.

Es gibt kein Mittelding: Ethnologen sind entweder durchschnittliche Philologennaturen oder Wesen, die von einem Grauen vor dem Rätsel Mensch und seiner sogenannten Kultur geschüttelt worden sind und die sich deshalb nicht mehr losreißen können von dem Grübeln über seine Anfänge und über die Frage nach dem Sinn all solchen Getues und gerade dieser einen Spezies und ausgerechnet auf einem so kleinen Planeten.

Und ebenso gibt es auch kein Mittleres: Evolutionisten sind entweder selbstgefällige aufgeklärte Philister, die sich andauernd gegenseitig vorerzählen, wie wir es doch so herrlich weit gebracht, oder sie sind Menschen mit kosmischer Schau. Bastian gehörte zu den wenigen aus der letzteren Kategorie. Er war aber nicht nur, wie man ihn so leichtthin etikettiert hat, Evolutionist, er war auch noch einiges mehr; oder auch: er war es vielleicht so sehr, daß er es dadurch selbst überwinden half.

Um das würdigen zu können, sehen wir zu, was vor ihm war, was heute ist, und wo er dementsprechend in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts seinen Ort hat.

Was vor ihm war: Die Jesuiten, die seit der Gegenreformation für die schwer bedrohte Kirche retten wollten, was zu retten war, die sich deshalb, der Not gehorchend nicht dem eigenen Triebe, zu alles verstehenden Relativisten entwickelten, sie nicht zuletzt hatten den Sinn des Abendlandes für fremde Seinsformen geweckt. Asiatische Geistigkeit war seitdem in eine andere Beleuchtung gerückt, als in der sie bei europäischen Scholastikern und Humanisten gestanden hatte. Die Aufklärung, dieser Erbe der jesuitischen Enttheologisierung eines Teils der Welt, hatte im Gefolge einer Erweichung der dogmatischen Gegensätze auch die außerchristliche Welt näher gebracht. Der irrationalistische Seitenflügel des 18. Jahrhunderts von Fénelon bis Rousseau hatte von einer Sehnsucht nach großstadtfremem und rationalismusfreiem Dasein aus in noch stärkerem Maße Sympathie für alles „Primitive“ erweckt, und die mit der letztgenannten Mentalität durch vielfache Filiation verknüpfte Romantik hatte aus ihrer Bewunderung des freischaffenden Volksgeistes heraus nun erst recht den Blick auf autochthone Kulturen gelenkt. Aber aus ihrer Intuition waren, einem ewigen Gesetze entsprechend, eine Anzahl von Spezialdisziplinen, nicht zuletzt orientalistischer Art geworden, die vielfach zu einem Selbstzweck ausarteten und ihrer ursprünglichen Ganzheitsbezogenheit verlustig gingen. Zur gleichen Zeit aber krachte das allbeherrschende Hegelsche System aus den Fugen und auf die Produktivität der Epoche der deutschen idealistischen Philosophie folgte mäßiges Epigonentum. Dementsprechend war man auch nicht mehr imstande, Widerstand gegen neu Eindringendes zu leisten. Es kam in Gestalt von englischem Empirismus, der in ununterbrochener Kontinuität auf den Nominalismus des ausgehenden Mittelalters zurückgeht, sowie in Form eines der charakteristischsten Produkte des scharf geschliffenen und kristallklaren Geistes der Franzosen, im Gewande des Positivismus. Dieser brachte, geboren aus der göttlichen Respektlosigkeit des Westvolkes, eine mathematisch-naturwissenschaftliche Betrachtung geschichtlicher und gesellschaftlicher Zusammenhänge. Sie trug insbesondere von ihrem geistigen Vater Condorcet her ein Moment der Selbstüberwindung des rationalistischen Dogmatismus und damit ein Element ewiger Revolution in sich. Der angelsächsische Empirismus umgekehrt stellte sich nicht zuletzt als eine Hineintragung eines historizistischen Momentes in die Naturwissenschaft dar und brachte als folgerichtigste Ausgestaltung den Darwinismus nach Deutschland. Hier hatte man, wie oben ausgeführt, allem dem wenig entgegenzustellen — wenn man von dem etwas outsiderhaft lebenden Katholizismus jener Tage absieht —, und das seit den Romantikern nicht mehr ausgestorbene Interesse an den sogenannten Primitiven wurde in diese neue Mentalität hineingezwängt. Inzwischen beschränkte sich — wenn man abermals die zeitgenössischen Katholiken ausnimmt — eine ursprünglich ebenfalls in der Welt von Schlegel und den Seinen verwurzelte Geschichtswissenschaft in weitgehender Verengung

auf Europa, genauer gesagt, auf dessen Staatenwelt, ja eigentlich sogar nur auf deren auswärtige Politik. Ranke und seine Schule, insbesondere aber Treitschke schritten zur Verherrlichung der Macht als solcher, ihre Disziplin sank zur Staatsscholastik herab, konstruierte von der staatsbejahenden Gegenwart aus eine staatszentrale Vergangenheit, die es nie gegeben hatte, und verlor restlos den Zusammenhang wie mit dem Geistesleben früherer Epochen so erst recht mit den außereuropäischen und insbesondere mit den sogenannten primitiven Kulturen.

Und heute? Den Anschluß an die Geschichtswissenschaft haben Prähistorie und Ethnologie endgültig gefunden, und wie schon bei Ankermann und Graebner so ist erst recht in dem neuesten Werk von Pater Wilhelm Schmidt, das demnächst an dieser Stelle Objekt einer prinzipiellen Untersuchung werden soll, der Antagonismus von Historie und Völkerkunde endgültig überwunden und beide sind zu einer Einheitsdisziplin verschmolzen. Aber sonst? In der Ethnologie ist ebenso wie auch anderwärts das Wort „Evolutionist“ beinahe zu einem modischen Schimpfwort geworden. Vielmehr beherrscht die Kulturkreistheorie durchaus das Feld. In der Vorgeschichtswissenschaft beginnt es ähnlich zu werden. Mit dem Positivismus verhält es sich fast ebenso, wenn man von seinem Geburtslande Frankreich absieht.

Auf den ersten Blick möchte es also scheinen, als ob von Adolf Bastian reichlich wenig übrig bliebe, und als ob er restlos der alten Welt zuzusprechen sei, dann nämlich, wenn man das, was vor ihm war, und das, was jetzt ist, miteinander und mit dem Bilde vergleicht, das man sich landläufig von ihm und von seinen Theorien gemacht hat. Und doch würde, wer so urteilt, in die Irre gehen. Versuchen wir also, um demgegenüber zur Erkenntnis des Richtigen zu gelangen, uns in wenigen Strichen aus der Fülle der Schriften einen Abriß von Bastians Grundeinstellung zu zeichnen¹⁾.

¹⁾ Die Haupttheorien unseres Autors sind in einer Menge von Werken zerstreut, insbesondere auch inmitten zwischen ethnographischen Einzeldarstellungen und Reiseschilderungen eingebettet. Letztere sind unseres Wissens bisher noch kaum anderwärts unter den systematischen Gesichtspunkten, welche diesen Aufsatz beherrschen, durchgearbeitet worden. Unter diesen Umständen können wir nicht einfach wie bei unseren sonstigen Artikeln generell auf bestimmte Schriften hinweisen, sind vielmehr gezwungen, den Leser mit einer Fülle von Anmerkungen zu überschütten. Hierbei sollen Werke von Bastian stets ohne Autornamen zitiert, sowie dabei folgende Abkürzungen für seine wichtigsten, hier nach den Erscheinungsjahren geordneten Bücher verwandt werden.

- | | |
|--------------------|---|
| Mensch | = Der Mensch in der Geschichte, Bd. I—III, Leipzig, Otto Wiegand, 1860. |
| Völker | = Die Völker des östlichen Asiens, Bd. I u. II, ebd. 1866, Bd. III—V, Jena, Hermann Costenoble, 1867/69. |
| Menschenrassen | = Das beständige in den Menschenrassen und die Spielweite ihrer Veränderlichkeit, Berlin, Reimer 1868. |
| Beiträge | = Beiträge zur vergleichenden Psychologie (die Seele und ihre Erscheinungen in der Ethnographie), Berlin, Dümmlers Verlag, 1868. |
| Humboldt | = Alexander von Humboldt, Festrede bei der von den naturwissenschaftlichen Vereinen Berlins veranstalteten Humboldt-Feier, am Säkulartage gesprochen, Berlin, Wiegand und Hempel, 1869. |
| Rechtsverhältnisse | = Die Rechtsverhältnisse bei verschiedenen Völkern der Erde, Berlin, Georg Reimer, 1872. |
| Bilder | = Geographische und ethnologische Bilder, Jena, Hermann Costenoble, 1873. |
| Loango | = Die deutsche Expedition an der Loango-Küste, Bd. I u. II, ebd. 1874/75. |
| Schöpfung | = Schöpfung oder Entstehung, Aphorismen zur Entwicklung des organischen Lebens, ebd. 1875. |
| Seele | = Die Vorstellungen von der Seele, in der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. von Rud. Virchow und Frz. v. Holtzendorff, X. Serie, Heft 226, Berlin, Lüderitzsche Verlagsbuchhandlung, 1875. |
| Kulturländer | = Die Kulturländer des alten Amerika, Bd. I—III, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1878/89. |
| Polynesier | = Die heilige Sage der Polynesier, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1881. |

Der Ethnologie wies er die Aufgabe zu, „das genetische Prinzip der Entwicklungsgeschichte zu erkennen“¹⁾; dazu müsse man mit der Betrachtung der einfachsten Verhältnisse beginnen, könne auf diese Weise aber auch die eigene Kultur in ihrem Gewordensein erfassen²⁾. Ganz im Gegensatz zu den eingangs geschilderten, ihm vorausgegangenen Strömungen war nämlich für ihn die Kluft zwischen Völkerkunde und Geschichtswissenschaft nur eine schmale und zwar erblickte er den Unterschied nicht in der Methode, sondern im Forschungsobjekt. Doch ist die Grenze zwischen sogenannten Natur- und sogenannten Kulturvölkern bei ihm dauernd eine schwankende geblieben³⁾ und sie ist von ihm beispielsweise gelegentlich einfach beim Auftreten der Schrift gezogen worden⁴⁾. Ein prinzipieller Unterschied besteht also genau gesehen nicht, beide Disziplinen bilden für ihn eigentlich eine einzige Wissenschaft und diese faßte er — hierin durchaus nicht von der Mehrheit seiner Zeitgenossen verschieden — letztlich als Naturwissenschaft auf⁵⁾, wenn er auch gelegentlich in dieser Hinsicht gewisse Unterschiede anerkennen wollte⁶⁾. Wie für jeden Zweig innerhalb ihrer so forderte er auch für seine Spezialdisziplin exakte Einzel- forschung⁷⁾, wuchs aber insofern über seine Epoche hinaus, als er wußte, wie unumgänglich nötig es sei, sich in das Seelenleben der Menschen sogenannter primitiver Stufen hineinversetzen zu können⁸⁾. Auf diesen beiden Wegen, über deren Verknüpfungsmöglichkeiten er sich ebensowenig Gedanken machte, wie sehr viele Geistesarbeiter vor dem Auftreten des Neukantianismus ganz generell über erkenntnis- theoretische Probleme, wollte er nicht nur zur Feststellung von Regelmäßigkeiten gelangen⁹⁾, sondern auch zum „Nachweis eines organisch gleichartigen Wachstumes in den psychologischen Gesetzen des Völkergedankens“¹⁰⁾. Die Entwicklung, die er im Auge hatte, wenn er diesen etwas mißverständ- lichen Ausdruck brauchte, sah er als eine allenthalben im wesentlichen gleichmäßige an¹¹⁾ und die dabei trotzdem konstatierten Varianten suchte er mit Hilfe seiner Lehre von den „geographischen Provinzen“¹²⁾ zu erklären. Unter letzteren verstand er jene Raumteile der Erdoberfläche, die „durch ihre klimatischen Agentien nebst den physikalischen, topographischen, oro- und hydrographischen“ einen neuen Mittel- punkt selbständiger Bildung für den Menschen darstellen können¹³⁾. In alledem ist er als Kind seiner Zeit mechanistischer Evolutionist.

Vorgeschichte	= Die Vorgeschichte der Ethnologie, Berlin, Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1881.
Buddhismus I	= Der Buddhismus in seiner Psychologie, ebd. 1882.
Indonesien	= Indonesien oder die Inseln des Malayischen Archipels, III. Lieferung: Timor, ebd. 1884.
Brahmaputra	= Völkerstämme am Brahmaputra, ebd. 1883.
Papua	= Der Papua des dunklen Inselreiches, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1885.
Welten	= Ideale Welten, Berlin, Emil Felber, 1892.
Buddhismus II	= Der Buddhismus als religionsphilosophisches System, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1893.
Schöpfungssage	= Die samoanische Schöpfungssage, Berlin, Emil Felber, 1894.

Die Kürze des Raumes verbietet es uns aber, Schriften anderer Autoren, Schulen und Gruppen, von denen vergleichsweise die Rede sein wird, zu zitieren; ebenso mußte auch schon in der Einleitung verfahren werden.

¹⁾ Völker, III, Vorrede, S. 9.

²⁾ Ebd. V, Vorwort, S. 8 und Rechtsverhältnisse, Einleitung, S. LIII.

³⁾ Welten, II, S. 254.

⁴⁾ Papua, Kap. IV, S. 155.

⁵⁾ Mensch, I. Vorwort, S. XII und Schöpfung, S. 137.

⁶⁾ Mensch, I, S. 8 und Menschenrassen, S. 28.

⁷⁾ Menschenrassen, S. 263.

⁸⁾ Ebd., S. 71.

⁹⁾ Ebd. S. 151, Humboldt, S. 15 und Welten, II, S. 254.

¹⁰⁾ Pap, Kap. V, S. 294.

¹¹⁾ Völker, V, Vorwort S. VIII, Seele, S. 9 und S. 47 und Buddhismus II, S. 9.

¹²⁾ Welten, II, S. 254.

¹³⁾ Schöpfung, S. 267.

Er war es aber nicht nur.

In mehr als einer Hinsicht durchbricht er nämlich seine Zeitgebundenheit durchaus und leitet eine neue Epoche ein. Wir weisen nur auf folgende Punkte hin:

Erstens lehnte er im Gegensatz zu fast allen damaligen Evolutionisten bei aller Anerkennung der Richtigkeit der Lehre von der Veränderlichkeit der Arten¹⁾ den Darwinismus im allgemeinen sowie insbesondere dessen Verwendung in der Soziologie ab. Denn über die Abstammung des Menschen von einem Paar könne man ebensowenig etwas aussagen, wie über das Gegenteil²⁾, und der Zusammenhang zwischen Mensch und Affe sei solange unerwiesen, als kein Fall einer fruchtbaren Kreuzung oder Erlernens der Sprache durch den letztgenannten aufgezeigt werden könne³⁾. Dadurch schuf er noch vor Kropotkin, Espinas, Driesch und Hertwig Raum für eine ganz andere Auffassung des gesellschaftlichen Geschehens, die letzteres nicht primär oder doch zum mindesten nicht ausschließlich aus dem Kampf ums Dasein erklärte.

Zweitens erkannte er, — der zwar die Psychologie als exakte Disziplin hochschätzte⁴⁾, sie insbesondere als Brücke zwischen Philosophie und Naturwissenschaft ansah⁵⁾; aber in der Hauptsache doch nur mit den Systemen von Herbart, Fries und Beneke näher vertraut war⁶⁾, sich außerdem höchstens noch dem Herbartsschüler und Sprachpsychologen Lazarus dankbar verpflichtet fühlte, — zu einer Zeit, in der nur wenige ernsthaften Sinn für derartige Fragen hatten, die gesellschaftsbedingende Macht des Sexualtriebes und wurde durch die Erklärung einer Anzahl von Phänomenen, und zwar nicht zuletzt von solchen religiöser Natur, aus unbefriedigten Geschlechtsbedürfnissen⁷⁾ ein Vorausahner des berechtigten Kerns der psychoanalytischen Problemstellung.

Drittens baute er die Brücke zwischen Völkerkunde und Geschichtswissenschaft⁸⁾, die vorher gefehlt hatte, und wirkte dadurch bis in die Gegenwart nach. Denn die Erforschung der Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens der europäischen Völker hat in den letzten Dezennien ihre stärksten Antriebe weder von den Rankianern und Treitschkianern noch auch von den Mittelaltlern erhalten. Auch letztere brachten ja ihren neuzeitlichen Staatsbegriff und ihren Glauben an die entscheidende gesellschaftsbestimmende Macht des Staates an eine Epoche heran, in welcher dieser eine solche zentrale Rolle nicht gespielt hatte. Zwar haben im Vergleich hiermit Nachbardisziplinen wesentlichere Inzitate dargestellt. Von ihnen seien nur erwähnt: Die Jurisprudenz, beispielsweise Jellineks geniale Witterung für die Religionsbedingtheit von Staats- und Verfassungsformen, ferner die Nationalökonomie, insbesondere Max Weber, schließlich die Religionswissenschaft in Gestalt von Harnack und Troeltsch, so sehr letzterer auch in bezug auf die uns so besonders interessierende Frage nach dem Verhältnis von Ethnologie und Geschichte zu den Alten gehört. Trotz alledem aber bleibt bestehen: Gerade solche Denker, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Historikerwelt recht unsanft aus ihrem Schlafe aufrüttelten, hatten nicht die unwesentlichsten Impulse aus der Ethnologie im allgemeinen und von den Bastianschen Ideen insbesondere empfangen. Genannt seien nur: Lamprecht und Breysig, die damals so unfreundlich aufgenommen wurden, sowie Schmoller und seine Schule.

Viertens hat sein vermeintlicher Nur-Evolutionismus noch in anderer Beziehung Bedeutung für das neuere historische Denken erhalten. Zunächst in negativer Hinsicht: gerade an ihm und an dessen Zuspitzung in seiner Schule hat sich die Kontroverse entfacht, die durch Namen wie Ratzel, Frobenius, Ankermann, Graebner, Wilhelm Schmidt, Koppers u. a. m. angedeutet ist, d. h. es ist ihm ergangen, wie bei jeder radikalen Durchführung eines Prinzips; durch die elementare Unerbittlichkeit, mit der er seine Theorie vom Völkergedanken und von der Gesetzmäßigkeit der Entwicklung des Seelenlebens aller Rassen vertrat, hat er selbst dazu beigetragen, ihre Einseitigkeit vor

¹⁾ Ebd., Vorwort S. XII.

²⁾ Ebd. S. 334.

³⁾ Menschenrassen, S. 83.

⁴⁾ Ebd. S. 265.

⁵⁾ Vorgeschichte, S. 61.

⁶⁾ Ebd. S. 12.

⁷⁾ Beiträge, S. 244, Mensch, I, S. 153 und III, S. 240.

⁸⁾ Rechtsverhältnisse, Einleitung, S. LIII und Völker, V, Vorwort, S. 8.

aller Augen kundzutun und als Gegenschlag die Kulturkreistheorie hervorzurufen, die als heuristisches Prinzip sehr verwendbar ist, über deren Grenzen aber nicht heute, sondern erst im nächsten Halbbande dieses Jahrbuches gesprochen werden möge. Sie aber hat ihrerseits wieder dazu beigetragen, die Angleichung von Geschichtswissenschaft und Ethnologie zu beschleunigen. Doch nicht nur indirekt hat Bastian mit Anteil an dieser Entwicklung, indem er nämlich eine derart folgenschwere Opposition provoziert hat, sondern noch darüber hinaus in direkter d. h. positiver Hinsicht. Denn er selbst hat die wichtigsten Probleme der späteren Kulturkreistheorie schon vorausgewittert und deutlich ausgesprochen. Er frug nämlich zunächst: hat das Gleichartige einen gemeinsamen Ursprung? In dieser Hinsicht neigte er allerdings stark dazu, zu verneinen¹⁾. Ferner interessierte ihn die Frage: Gibt es Entlehnungen und Übertragungen von einer Kultur auf die andere?²⁾ Er gab sie zu, und zwar ausdrücklich auch für die früheren Epochen, maß ihnen allerdings in diesen Fällen nur sekundäre Bedeutung bei. Was die späteren Stufen anbelangt, so bestand ja für ihn die Geschichte im engeren Sinne, soweit er sie überhaupt, wie schon angedeutet, gegenüber dem Leben der Naturvölker abgrenzte, darin, daß die „geographischen Provinzen“ miteinander in Kontakt gelangten³⁾, und er suchte nach Zwischengliedern zwischen jenen, die zu zeigen vermöchten, wie die Kulturen gewandert seien⁴⁾. Vor allem aber fragte er sehr kategorisch: Wie hat sich jener Prozeß der Übernahme von materiellen und von geistigen Gütern, psychologisch betrachtet, abgespielt⁵⁾. Später sah man es bekanntlich gelegentlich als ganz selbstverständlich an, daß sich die meisten Erscheinungen durch Übertragungen erklären ließen. Infolgedessen übersah man hier und da die Berechtigung jener Frage überhaupt. Bastian dagegen erkannte deren Bedeutung und wies beispielsweise darauf hin, daß schon die Übernahme eines Begriffes oft eine völlige Veränderung dieses selbst bedeute.

War es uns somit möglich, das einseitige Bild zu korrigieren und zu zeigen, daß Bastian viel reicher und komplizierter war, als man vielfach meinte, und daß er in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Stelle einnimmt, so wird uns sowohl seine Zeitbedingtheit als auch seine bahnbrechende Bedeutung, nicht zuletzt aber auch sein reizvoller Widerspruchsreichtum noch besonders in die Augen springen, wenn wir nunmehr seine Einstellung der Gesellschaft im allgemeinen und den einzelnen Vergesellschaftungsgebilden insbesondere gegenüber in einem kurzen Rundfluge beleuchten.

So sehr er auch das große Individuum bewunderte⁶⁾, so war er doch kein extremer Individualist, vielmehr war ihm der einzelne nur ein Zweig am Baume der Gesellschaft⁷⁾. Auch nicht auf esoterische Ich-Du-Beziehung allein durfte sich letztere nach ihm beschränken, vor allem nicht ausschließlich auf Sexualbeziehung⁸⁾, sondern die großen überindividuellen Ganzheiten sind ihm nötig⁹⁾. Deshalb ist er, der Gegner der Masse¹⁰⁾, auch zu innerst anti-revolutionär, wenn auch auf der anderen Seite anti-autoritär¹¹⁾, dies allerdings mit einer besonderen Spitze gegen die Kirche und weniger gegen den Staat. Letzteren als solchen, und nicht etwa nur in einer bestimmten Form, bewunderte er und er stellte ihn fast in den Mittelpunkt des Lebens; darin ähnelt er allerdings einem großen Teil seiner damaligen liberalen Umwelt durchaus, die ja, ihrer ursprünglichen Tendenz, die Freiheitssphäre des Individuums den überindividuellen Ganzheiten gegenüber zu retten, untreu geworden, allmählich zur direkten Verherrlichung des Machtstaates schritt. Auch dies machte Bastian mit und er warnte aus solcher Mentalität heraus

¹⁾ Menschenrassen, S. 96.

²⁾ Welten, II, S. 258.

³⁾ Ebd. S. 254.

⁴⁾ Menschenrassen, S. 97.

⁵⁾ Mensch, I, S. 173.

⁶⁾ Schöpfungssage, S. 7.

⁷⁾ Beiträge, S. 244.

⁸⁾ Ebd. S. 243.

⁹⁾ Polynesianen, S. 219, Anm. 2 und Beiträge, S. 244.

¹⁰⁾ Mensch, I, Vorwort S. XVII und Rechtsverhältnisse, Einleitung, S. XXXVIII.

¹¹⁾ Mensch, I, S. 251.

vor einer Überbewertung des Völkerrechts¹⁾. Und wie er auch schon als Bejaher des Privateigentums²⁾ alles andere als marxistisch und geschichtsmaterialistisch orientiert war, so bejahte er auch nicht nur Industrie und Handel³⁾, sondern auch die expansionskapitalistische Staatspolitik⁴⁾. Zum Unterschiede von so vielen damaligen Forschungsreisenden hielt er allerdings Kolonialpolitik nicht unbedingt für empfehlenswert⁵⁾, es sei denn, daß man sich Stützpunkte für die Flotte sichere, für die er ja eintrat⁶⁾. Im übrigen aber beurteilte er die Deutschen als Leute, die in dieser Hinsicht besonders unpraktisch seien⁷⁾. Entsprechend dem Obengesagten hatte Sozialpolitik⁸⁾ für ihn vornehmlich den Zweck, den Arbeiter, von dem er wohl merkte, daß er langsam zur Maschine wurde, staatsgesinnt werden zu lassen⁹⁾; nicht aber war eine besondere Liebe zu den Massen oder gar zu den unteren Klassen bei ihm das erste Motiv dazu. Ebenso war er denn auch, so wie er den Glauben an Gleichheit und an Gleichwertigkeit der Rassen nicht teilte, gegen Sentimentalität bei der Behandlung farbiger Völker¹⁰⁾. Auf die Stufe europäischer Bildung sie hinführen zu wollen, lehnte er ab¹¹⁾, und gar das Ahnen eines Tönnies, eines Frobenius, eines Spengler und eines Theodor Lessing, in den Seinsformen jener fernen Welten seien vielleicht Werte enthalten, nach denen wir uns wie nach einem verlorenem Paradiese zurücksehnen dürften— das hat für seine Generation zum mindesten bis zu dem Moment überhaupt nicht existiert, wo der Rembrandtdeutsche etwas unsanft an die Türe pochte.

Dementsprechend waren ihm denn auch manche Äußerungen des inneren Lebens der Naturvölker nichts anderes als Primitivitäten und allerhand ihnen Verwandtes, das uns auch noch in unseren Tagen begegnet, sah er nur als Residua an. So war nicht zuletzt auch seine Einstellung dem Religiösen gegenüber beschaffen. Zwar wandte er sich gegen „Atheistischen Nihilismus“¹²⁾, und er meinte, die Religion könne bei einer Begrenzung auf das ihr adäquate Gebiet nur gewinnen¹³⁾; aber ihm waren andererseits doch nicht nur die Formen an der Religion belanglos¹⁴⁾. Denn schließlich lehrte er doch, daß die Rücksicht auf ein etwaiges Jenseits in keiner Weise unser irdisches Verhalten regeln dürfe¹⁵⁾, auch predigte er immer wieder die Entwicklung vom Glauben zum Wissen¹⁶⁾ und er bezeichnete die Wissenschaft als die Religion der Zukunft und auch für heute schon als diejenige der Gebildeten, während für die Massen vorläufig noch die alten Kultformen nötig seien¹⁷⁾. So war er denn auch dem Christentum, dem er vorwarf, kunstlähmend, autoritativ¹⁸⁾ und andererseits doch wieder würdelos demütig zu sein¹⁹⁾, insbesondere aber dem Katholizismus nicht freundlich gesinnt. Letzteren bezeichnete er, ebenso wie seine nationalliberalen und protestantisch-vermittlungstheologischen Zeitgenossen als staatsfeindlich²⁰⁾, außerdem aber als besonders grausam²¹⁾ und nur bei solchen Vergleichen fand er gelegentlich ein Wort im Sinne der Höherwertigkeit primitiver Religionen²²⁾.

¹⁾ Ebd. III, S. 413.

²⁾ Ebd. III, S. 355.

³⁾ Ebd. S. 354.

⁴⁾ Ebd. S. 355.

⁵⁾ Bilder, S. 320.

⁶⁾ Ebd. S. 321.

⁷⁾ Loango, Anhang S. 330.

⁸⁾ Mensch, III, S. 253.

⁹⁾ Ebd. III, S. 270.

¹⁰⁾ Buddhismus, I, S. 130.

¹¹⁾ Mensch, III, S. 395.

¹²⁾ Indonesien, Vorwort, S. XL.

¹³⁾ Menschenrassen, S. 81.

¹⁴⁾ Rechtsverhältnisse, Einleitung, S. XXXVII.

¹⁵⁾ Mensch, I, S. 249.

¹⁶⁾ Mensch, I, S. XXXVIII und Beiträge, Schlußbemerkungen, S. 285.

¹⁷⁾ Rechtsverhältnisse, Einleitung, S. XXXVIII.

¹⁸⁾ Mensch, I, S. 251.

¹⁹⁾ Ebd. I, S. 256/57.

²⁰⁾ Indonesien, Vorwort, S. XL.

²¹⁾ Brahmaputra, Vorwort, S. XL.

²²⁾ Mensch, III, S. 236 und Loango, I, S. 392.

Was aber seine Forschungen über letztere selbst anbelangt, so sind wir hier wieder bei einem Punkte angekommen, wo wir ihn — in Gegensatz zu den letzten Ausführungen — abermals als einen Wegbahner ansprechen können. Ja man darf ohne Übertreibung sagen: längst bevor der Tylorsche Animismus durch die Ausbildung der präanimistischen Theorie von seiten einiger Ethnologen und Religionsphilosophen, wie Pfeleiderer, Frazer, Vierkandt, Beth u. a. überwunden wurde, so wie längst bevor auch die Prähistorie in Herbert Kühn, Mainage u. a. ihnen die Richtigkeit der neuen Auffassung bestätigte, ferner längst bevor Max Weber seine Untersuchungen über die Genesis von Priesterkasten und ähnlichem anstellte, hat Adolf Bastian schon mindestens 8 Thesen aufgestellt, die heutzutage für die Religionssoziologie geradezu grundlegende Bedeutung haben: erstens, die primitive Religion ist aus dem Grauen erwachsen¹⁾; zweitens, Religion und Magie sind nicht prinzipiell voneinander verschieden²⁾; drittens, zwischen sogenannter weißer und schwarzer Magie besteht kein wesentlicher Unterschied, vielmehr bestimmt die Zufälligkeit des errungenen Sieges mit welchem von den beiden Namen eine Gruppe dann belegt wird³⁾; viertens, die Differenz zwischen Zauberer und Priester ist dementsprechend auch nur eine relative⁴⁾; fünftens, Priester und Krieger-Adel haben sich aus der, letztlich magisch verankerten Vorstellung vom Erbcharisma entwickelt⁵⁾; sechstens, auch die Tragödie ist magischen Ursprungs⁶⁾; desgleichen ist siebentens auch die Opferung des Gottes nur eine besondere Ausgestaltung der magischen Grundvorstellung⁷⁾; und achtens sind eine Anzahl von religiösen Formen durch das sexuelle Moment mitbedingt⁸⁾.

An dieser seiner dauernden Bedeutung wird auch nichts durch die Tatsache geändert, daß er auf dem gleichen Gebiete folgende irrigen Behauptungen vertrat, die er mit einem Teil seiner einseitig rationalistisch eingestellten Zeitgenossen teilte: erstens, das Priestertum hat sich aus der weißen Magie hauptsächlich durch Hinzutreten der Staatshilfe entwickelt⁹⁾; zweitens, die Magier waren vielfach Charlatane, die selber an die Wahrheit ihrer Sache nicht glaubten¹⁰⁾; drittens, auch die in der Ekstase zustande gekommenen Enthüllungen der Propheten aus einer übersinnlichen Welt sind rein rationalistisch zu deuten¹¹⁾; viertens, eine Anzahl von Göttern sind von Priestern erfunden worden¹²⁾; fünftens, neben dem exoterischen Dogma hat meist eine davon ganz verschiedene Geheimlehre bestanden¹³⁾.

Hat nun aber, wie wir sahen, die Frage nach dem besonderen Wert der sogenannten primitiven Kultur ganz allgemein gesehen für ihn noch kaum bestanden — soweit man nicht hier seine Erkenntnis heranziehen will, daß ein Bruch durch die Menschheit geht, seitdem die Religion mit ihrer einheitlichen Auffassung der Welt nicht mehr das Leben bestimmt¹⁴⁾ —, so hat es ihm an einer intensiveren inneren Beziehung zur primitiven Kunst erst recht gefehlt. Und das ist auch weiter nicht verwunderlich. Denn von allen Lebensäußerungen hat ihm wohl die Kunst am fernsten gestanden. Ebenso wie die radikalen französischen Positivisten bis in unsere Tage hinein, hat er auch keinen Roman gelesen, und er hätte vor seinem Tode das 50jährige Jubiläum seines letzten Theaterbesuches feiern können. Gewiß hat er auch für die Erforschung der Kunst insbesondere von Hinterindien und von Zentralamerika¹⁵⁾ eine nicht hinwegzudenkende Bedeutung gehabt. Aber die Schöpfungen der Naturvölker und diejenigen

¹⁾ Mensch, I, S. 169.

²⁾ Rechtsverhältnisse, 6. Kap., S. 242.

³⁾ Mensch, II, S. 98.

⁴⁾ Ebd. II, S. 247.

⁵⁾ Ebd. II, S. 383.

⁶⁾ Ebd. II, S. 272 und Beiträge S. 18.

⁷⁾ Ebd. II, S. 385.

⁸⁾ Beiträge, S. 244.

⁹⁾ Mensch, II, S. 84.

¹⁰⁾ Ebd. II, S. 143.

¹¹⁾ Beiträge, S. 125 u. 127.

¹²⁾ Mensch, II, S. 135.

¹³⁾ Ebd. II, S. 508.

¹⁴⁾ Buddhismus I, S. III.

¹⁵⁾ Kulturländer, insbesondere Bd. III.

aus jenen verklungenen Welten hatten für ihn nicht den Eigenwert, den sie für einen Frobenius oder gar für die expressionistische Generation erhielten, interessierten ihn vielmehr ebenso wie alle anderen Kulturphänomene vornehmlich unter dem Gesichtspunkte der Gesetzmäßigkeit der seelischen Entwicklung¹⁾. Dabei mußte ihn seine Antikirchlichkeit veranlassen, auch auf diesem Gebiete das Zurücktreten von Autoritäten als Grundlage des Fortschritts zu bezeichnen²⁾. Infolgedessen konnte auch eine so spezifisch soziologische Frage, wie die nach der Stilbedingtheit durch die Art der Gebundenheit in Autoritätskulturen für ihn gar nicht aufsteigen; höchstens vermochte er wohl gelegentlich in einer unscharfen und weiter nicht folgensweren Form Fragen aufzuwerfen, wie diese: inwiefern wird durch „künstlerische Regungen“ auch die Weltanschauung mitbedingt?³⁾

Doch tritt alles derartige bei ihm völlig zurück gegenüber dem Problem, wie weit sie gesellschaftsbedingt ist, — nicht weiter verwunderlich bei einem Geschlecht, dem die Auseinandersetzung mit den Kirchen eine der wichtigsten Pflichten erschien und das bei solchem Tun eine derart große Rolle der Wissenschaft zuzusprechen geneigt war. Letztere sollte aber nach dem Glauben der damaligen noch mehr leisten und dem Menschen durch Herausschälung der immanenten Entwicklungsgesetze dazu verhelfen, unter Verwendung seines freien Willens, an dessen Existenz innerhalb bestimmter Grenzen auch Bastian glaubte⁴⁾, schneller zu einer vollkommeneren Zukunft zu gelangen. Gewiß liegt hier bei Bastian, ebenso wie überhaupt in seiner ganzen Sozialethik, noch eine gewisse Unausgeglichenheit vor: auf der einen Seite steht jener Aristokratismus, der die Weltgeschichte von Geistesheroen gemacht sein läßt und in den Negern nur minderwertige Rassen erblickt; auf der anderen Seite dagegen die Forderung, die Welt so zu gestalten, daß nicht nur dem Arbeiter die volle und ungehinderte Entfaltung seiner Kräfte ermöglicht werde, sondern daß darüber hinaus jeder, bei weitgehender Unabhängigkeit des Geistes von der Materie, sich als einen „Teil der Harmonie des Kosmos“ fühle⁵⁾. Hier, wie gelegentlich auch anderwärts, gewinnt man den Eindruck, als ob Bastian über sich selbst hinauswachse, seinen Geistesaristokratismus überwinde und an eine Zukunft glaube, in der nicht mehr nur einzelne, sondern alle ihr Leben so zu gestalten vermögen, daß in ihnen „das organische Entwicklungsgesetz ewiger Harmonie“ waltet⁶⁾. In solchen Momenten, wenn dies Gefühl kosmischer Allbezogenheit nach Ausdruck ringt, dann erhebt sich seine sonst so abstrakte und ungelenke Sprache trotz aller ihrer Verschachtelungen zu einem Rhythmus, der an einen Fourier, einen Saint-Simon oder an den unglücklichen Panentheisten Krause erinnert. Nur daß sich bei Bastian wie bei seinem Zeitgenossen Marx, da sie nun einmal Kinder einer wissenschaftsvergötternden Epoche sind, jene tiefe Inbrunst in fast verschämter Keuschheit hinter wissenschaftlichen Satzstrukturen und hinter logischen Operationen verbirgt. Denn daß die Erkenntnis der Gesetze der Natur und der Stellung des Menschen in der Geschichte es uns ermögliche, nicht nur das persönliche Leben sondern später einmal das überindividuelle Ganze so zu gestalten, daß es „der ewigen Harmonie“ entspreche, das war beiden, und zwar beiden vielleicht unbewußt — religiöser Glaube.

Wenn aber jemals einer sein eigenes Leben einer solchen Ganzheitsschau entsprechend gestaltet hat, so war es jener einsame Weltenwanderer, dessen Geburtstag sich nun zum hundertsten Male jährt. Und dadurch wächst sein Wert noch über die Bedeutung hinaus, die er sich, wie oben gezeigt, durch Einzelforschung, durch die Verknüpfung von Ethnologie und Geschichtswissenschaft, durch die Vorausahnung psychoanalytischer Fragestellung, durch die Selbstüberwindung seines Evolutionismus und durch die Anbahnung der gegnerischen Kulturkreislehre sowie durch seine religionssoziologischen Einsichten erworben hat. War dies alles aber vielleicht schon ein Geschenk an die vorige Generation, so hat möglicherweise aber auch gerade die unsere — so vieles uns sonst auch von ihm trennen mag — ja vielleicht sogar noch darüber hinaus auch das kommende Geschlecht von ihm eine ganz besondere Mahnung mit auf den Weg erhalten. Dabei denken wir noch gar nicht einmal so stark an unsere heutigen

¹⁾ Völker, V, Vorwort, S. XXII.

²⁾ Mensch, I, S. 251.

³⁾ Polynesian, Einleitung, S. 1.

⁴⁾ Beiträge, Schlußbemerkungen, S. 277.

⁵⁾ Mensch, I, S. 249.

⁶⁾ Ebd. I, S. 251.

Neuromantiker. Letztere können ja nicht leben ohne immer neue Bindungen, in die sie sich selbst einzwängen. Aus Angst vor Erkenntnissen, die ihnen unangenehm sein könnten, schwelgen sie nur so in Erlebnis und Schau, und zwar gerade da, wo beide wirklich nichts zu suchen haben. Nicht zuletzt ihnen hätte allerdings jener Mann etwas zu sagen, der eine ganz schwere deutsche Gelehrtengründlichkeit mit einer beinahe französischen Respektlosigkeit vor überkommenen Werten und mit einer intellektuellen Rechtschaffenheit verknüpfte, die eines Max Weber würdig gewesen wäre. Noch wesentlicher aber scheint uns dies zu sein: Wer ein Organ für die Weltenwende hat, in die hinein wir geboren sind, wer weiß, daß es sich um nichts mehr und um nichts weniger handelt, als um die Gestaltung der neuen Synthese aus Gemeinschaft und Gesellschaft, aus asiatischer Schau und europäischer Wissenschaftlichkeit, der weiß auch, daß auf der Straße zu diesem Ziele Blöcke liegen, die weggehoben werden müssen, die unseren Gang zu einer Wüstenwanderung machen und letztere vielleicht viele Geschlechterfolgen lang wird dauern lassen. Heimat, Glück, Liebe und Freundschaft werden nicht das Teil all der vielen Verdammten sein, denen solche Aufgabe gesetzt ist. All diesen Menschen, die in den nicht hinwegzudenkenden Zweck- und Massenverbänden doch innerlich so isoliert stehen, all diesen, deren Leben scheinbar so verschwindend klein ist, in Wahrheit aber weltgeschichtsbezogen werden kann, wird dann nur das Licht des Zukunftsbildes voranleuchten.

Ob nicht aber auch für alle diese, denen es schicksalhaft gesetzt ist, ahasverische Menschen werden zu müssen, jener Pilger exemplarische Bedeutung erhalten kann, der einsam unseren Globus gequert hat, der aber nie isoliert gewesen ist, indem sein ganzes Sein und Sinnen eingebettet war in eine kosmische Ganzbezogenheit!

PAUL HONIGSHEIM, Köln.

DIE FELSMALEREIEN DER „CUEVA DEL CIVIL“ (VALLTORTA-SCHLUCHT; PROV. CASTELLÓN).

Eine Aufklärung, von H. OBERMAIER. (Mit 2 Abb. auf Taf. 31.)

In dem im Januar 1927 zur Verteilung gelangten Band IV (1925) der „Actas y Memorias“ der „Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria“ (Madrid) veröffentlicht J. Cabré einen Aufsatz: Las pinturas rupestres de la Valltorta. Escena bélica de la Cova de Cevil (S. 201—233).

Ich habe keine Veranlassung, auf die Ausführungen des Verfassers bezüglich der spanischen Ostkunst im allgemeinen näher einzugehen, da denselben keine diskutierbare wissenschaftliche Basis zugrunde liegt. Die realistischen Ostbilder der Pyrenäenhalbinsel wären nach J. Cabré in der Zeit zwischen dem Paläolithikum und Neolithikum, also mit anderen Worten im „Mesolithikum“ entstanden; „ihre ganze naturalistische Evolution vollzog sich in situ, d. h. in der ostspanischen Verbreitzungszone, kaum ohne etwas von ihrer Charakteristik verlierend und wahrscheinlich bis zur Metallzeit reichend“ (S. 233).

Da, in der Tat, im Epipaläolithikum bereits eine rein schematische Kunst das Feld beherrscht und zwar nicht bloß im Azilio-Tardenoisien Westeuropas, sondern selbst in der enge mit ihm verwandten nordischen Maglemose-Kultur¹⁾, so werden die als chronologische Kronzeugen ausschlaggebenden bemalten Kiesel der Mas d’Azil-Zeit vom grünen Tische aus durch die Behauptung beseitigt, daß sich sowohl E. Piette in Mas d’Azil, als auch F. Sarasin in Birseck (Arlesheim) gründlich „geirrt“ hätten, insofern diese Malkiesel in Wirklichkeit in unmittelbarem Kontakt mit dem Neolithikum lagerten und jungsteinzeitlichen Alters wären. Die wichtige Stratigraphie von La Crouzade (Aude) und anderen Orten wird verschwiegen.

Hingegen halte ich es für angezeigt, den Ausführungen von J. Cabré hinsichtlich der „Cueva Civil“ (Cova del Cevil) eine gewisse Aufmerksamkeit zu schenken, einer bekanntlich in der Valltortaschlucht (spanische Provinz Castellón) gelegenen Felsnische, deren Wandmalereien ich zusammen mit

¹⁾ Vgl. H. Obermaier, Paläolithikum und steinzeitliche Felskunst in Spanien. „Prähistorische Zeitschrift“, Bd. 13—14 (1921—1922), S. 177—199. Ders., El Hombre Fósil. 2. Aufl. Madrid 1925. P. Wernert, Figures biomorphes schématiques de l’ancien âge de la Pierre du Danemark. „L’Anthropologie“, Paris, Bd. 30 (1920).

Paul Wernert studierte und publizierte¹⁾. An der im April 1917 erfolgten wissenschaftlichen Aufnahme der Felsbilder beteiligten sich außerdem noch mein Schüler E. Varela und der Zeichner F. Benítez. Wie wir in der Einleitung unserer Monographie hervorheben, pflegten wir zuerst mittels durchsichtigem Pauspapier jeweils eine genaue Kopie der Zeichnungen herzustellen, welche alsdann sogleich auf starkes Zeichenpapier übertragen wurde. Auf diese Weise wurden die Kopien im Studienfelde selbst gefertigt, angesichts der Originalbilder und unter ständiger Benutzung von Zirkel, Millimetermaßstab und Vergrößerungsglas. Die endgültige Aufnahme wurde regelmäßig von den vier Personen unserer Kommission einer abschließenden Revision unterzogen (s. S. 16 unserer Monographie).

Wir verwandten auf das Studium der Civil-Nische sieben Tage²⁾, während J. Cabré sich dem Studium und der graphischen Aufnahme der vielfach ziemlich verblaßten oder unvollständig erhaltenen Malereien allein widmete und diese schwierige Aufgabe laut eigener Angabe in zwei Tagen³⁾ erledigte. Angesichts dessen überlassen wir es der Fachwelt, zu entscheiden, auf wessen Seite mit der größeren Sorgfalt und peinlichkeit vorgegangen wurde, ganz abgesehen davon, daß es jedermann freisteht, die über die Valltortaschlucht erschienenen Veröffentlichungen an Ort und Stelle mit den Originalen zu vergleichen, welche trotz verschiedener seitdem leider erfolgter Beschädigungen zum größten Teile noch vorliegen.

Der „Hauptvorwurf“ J. Cabrés gipfelt darin, daß mehrere der dunkelroten Figuren des Bilderfrieses vom Civil mit weißen Farblinien umrahmt seien, welche überdies verschiedene Male auf den Körper übergriffen, das Gesicht bedeckten oder, ähnlich „Strahlenkronen“, sich über dem Haupte befänden. Diese weißen Konturen heben sich in den Wiedergaben Cabrés mit wunderbarer Schärfe und Klarheit ab und sprächen auch ihrerseits zugunsten eines jüngeren Alters (Neolithikum oder Äneolithikum) der Malereien⁴⁾. Wir selbst hätten diese weißen Umrahmungen größtenteils überhaupt nicht wahrgenommen oder doch deren Bedeutung nicht erfaßt.

Wir erwähnen, in der Tat, jene weißen Konturen so viel wie nicht; einzig die Unterschrift der Textfigur 17 (S. 34) unserer Monographie weist darauf hin: „Arquero, Fotografía directa, con fondo blanqueado artificialmente. Clisé A. Boscá“. [Bogenschütze. Direkte Aufnahme, mit-künstlich weißgefärbtem Hintergrunde. Photo A. Boscá]. Wir glaubten durch das Wort „künstlich“ genügend angegeben zu haben, daß diese Farbaufträge mit den urgeschichtlichen Malereien nichts zu tun haben, weshalb wir auch auf jeden weiteren Kommentar im Texte verzichteten. Jene weißen Konturen entstanden nämlich im Jahre 1917 unserer Zeitrechnung, und wurden von Herrn Antimo Boscá (damals in Castellón) angebracht, um dadurch sich scharf vom rötlich gelben Felshintergrunde abhebende Photographien der besser erhaltenen und interessanteren Figuren zu erzielen. Herr Boscá benachrichtigte mich von diesem bedauerlichen photographischen „Kunstgriffe“ in eigener Person, außerdem war es so leicht, sich an Ort und Stelle von dem modernen Charakter dieser Farbzutaten zu überzeugen, daß wir einen besonderen Hinweis in unserer wissenschaftlichen Studie für überflüssig erachteten.

Es tut uns überaus leid, daß Herr Cabré, wie schon verschiedene Male, so auch hier seiner kritischen Leichtgläubigkeit zum Opfer fiel.

Auch die weißen Striche oder Flecke im Inneren mehrerer Figuren, sowie die „Strahlenkronen“, sind selbstverständlich Erzeugnisse des 20. Jahrhunderts, obwohl J. Cabré in ihnen wertvolle paläethnologische Einzelheiten erblickt. Sie sind zum größten Teile wohl darauf zurückzuführen, daß die frische,

¹⁾ H. Obermaier y P. Wernert, *Las pinturas rupestres del Barranco de Valltorta* (Castellón). Madrid 1919 [Nr. 23 der „Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas“].

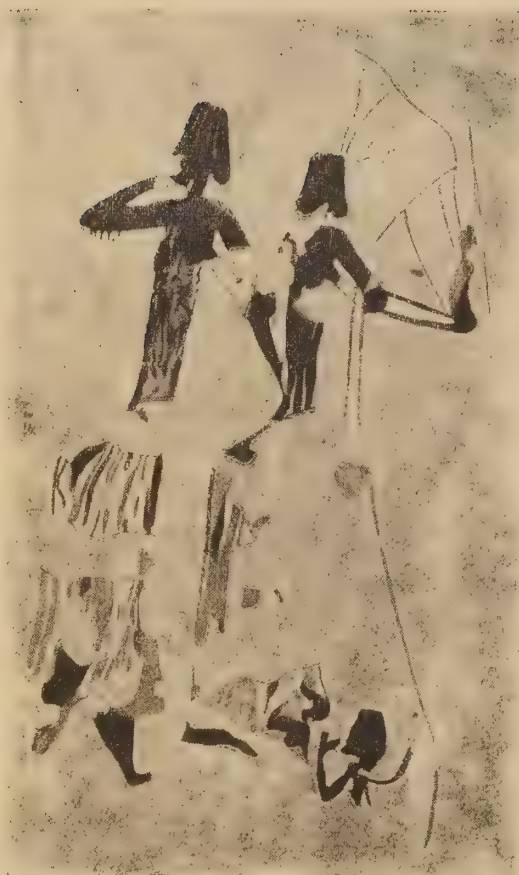
²⁾ Laut Tagebuch: 10., 11., 12., 13., 14., 17. und 21. April 1927.

³⁾ 15. und 16. April. Die Anwesenheit von J. Cabré am gleichen Platze beschränkte sich, am Morgen des 14. April, auf kaum eine Stunde und auf die Ansteckung eines großen Wärmefeuers unmittelbar vor dem Hauptbilderfries, dessen Beseitigung ich sofort nach meiner Ankunft am Platze veranlaßte. Begleitet war J. Cabré damals von F. Polo (Castellón de la Plana), demselben Individuum, welches später eine Anzahl der Valltorta-Malereien von den Felswänden ausbrach und verschiedenerorts zum Verkaufe anbot.

⁴⁾ Tatsächlich ist die Verwendung weißer Farbe auch im naturalistischen, d. h. paläolithischen Ostkreise, speziell in Teruel, erwiesen. Sie erscheint in Albarracín und Tormón sogar intensiv angewandt.



a



b

Abb. 1. Weibliche Darstellungen aus der „Cueva de la Vieja“, Alpera.
a) nach J. Cabré (1915); b) nach Originalaufnahme von H. Obermaier und P. Wernert (1917)
 $\frac{1}{8}$ nat. Gr. (Zu Mitteilung S. 91.)

Abb. 1. Malerei des Aurignacien im ostspanischen Stil aus der Dordogne, Abri Labatut bei Sergeac. Größe: 40 cm breit.

Nach Breuil.
(Zu Mitteilung S. 94.)



Abb. 2. Gravierung auf Schieferplatte. Spätes Aurignacien. Pechialet. 18 cm Breite.
Nach Breuil.
(Zu Mitteilung S. 94.)



noch klebrig feuchte weiße Farbe anlässlich der nahezu unmittelbar nach ihrer Anbringung vorgenommenen verschiedenen Pausarbeiten dann und wann verwischt, d. h. verlagert oder verschmiert wurde. Tatsächlich zeigt die von mir (als Textfigur 17) wiedergegebene Photographie am Haupte nur zwei kurze tangentielle Striche von weißer Farbe, welche etwas in das Hinterhaupt eindringen; bei der ihr entsprechenden Wiedergabe durch Cabré (Figur 10, S. 220) sind es deren vier, welche scharf an der Kopfkontur Halt machen. Die merkwürdige Gesichtspunktierung ebenda, hat zur Zeit meiner Originalaufnahme nicht existiert, sonst hätte ich mich für verpflichtet erachtet, auf diese bzw. ähnliche „moderne Beschädigungen“ der ursprünglichen Malereien im Texte ausdrücklich hinzuweisen. Zum Teile sind jedoch die von J. Cabré betonten „weißen Einzelheiten“ ohne Zweifel überhaupt nur das Produkt seiner überaus fruchtbaren und schöpferischen Phantasie, von welcher derselbe schon so vielseitige Proben lieferte.

Diese letztere Tatsache ist für die in Spanien arbeitenden Fachkreise keineswegs ein Geheimnis. Mich vertrauensvoll auf J. Cabrés Publikationen¹⁾ und persönliche Versicherungen verlassend, übernahm ich von demselben für die erste Auflage meines Werkes *El Hombre Fósil* (Madrid 1916) eine Anzahl auf die spanische Felskunst bezüglicher Textfiguren und 2 Farbentafeln (Cogul und Alpera). Wie meine in der Folgezeit an Ort und Stelle vorgenommenen Vergleichsstudien ergaben, sind dieselben zum größeren Teile in den Einzelheiten derart ungenau, daß sie ernst wissenschaftlich nicht verwertbar sind, so daß ich mich in der zweiten, im Jahre 1925 erschienenen Auflage des gleichen Werkes gezwungen sah, von den Kopien Cabrés fast gänzlich abzusehen und dieselben durch neue Originalkopien zu ersetzen. Wir verweisen beispielshalber auf die Abb. 1 Taf. 31, welche die bekannten „Alpera-Damen“ wiedergibt, deren eine angeblich ein statuettenähnliches Gebilde in der Hand hält. In Wirklichkeit handelt es sich um anderweitige Malreste, welche mit dem Frauenbildnis in keinem näheren Zusammenhange stehen.

Aus ähnlichen Erwägungen mußte ich auch die Farbentafel von Alpera²⁾ unterdrücken; sie ist für feinere Einzelheiten schlechthin unbrauchbar, zumal sogar die Farbtöne teilweise falsch reproduziert sind, insoferne hellrote Malereien als tiefdunkel figurieren und umgekehrt. Ähnliches gilt für die Kopien Cabrés von der Valltortaschlucht, der Felsnische des Val del Charco del Agua Amarga (Provinz Teruel) u. a. Auf Tafel VII seines Buches *El arte rupestre en España* (1915) gibt derselbe die Hirschbilder der Roca dels Moros von Calapatá (Provinz Teruel) wieder. Die Kopien sind in den Details abermals ungenau; noch schlimmer ist es, wenn ihr Verfertiger erklärt, daß die Malereien feinstens konturiert wären, und wenn er diese „Umrißgravierungen“ auf der nämlichen Tafel in Gestalt von prächtigen, formvollendeten Umrißzeichnungen zur Abbildung bringt. In der Tat existiert an den auch von mir nachgeprüften Originalen keine Spur von Gravierarbeit, was bereits P. Bosch Gimpera feststellte³⁾. Wir überlassen es dem Leser, zu beurteilen, ob angesichts eines derartigen Mangels von wissenschaftlichem Verantwortungsgefühl unsere obige Qualifikation von Phantasieexzessen nicht zu milde ist⁴⁾.

Wir beklagen es tief, daß J. Cabré, dem jede wissenschaftliche Ausbildung mangelt und welcher

¹⁾ J. Cabré Aguiló, *El arte rupestre en España* (Regiones septentrional y oriental). Madrid 1915. Die Fortsetzung des Werkes unterblieb aus schwerwiegenden wissenschaftlichen Bedenken. Vgl. auch H. Obermaier, in M. Eberts „Reallexikon der Vorgeschichte“; Stichwort „Kunst“.

²⁾ *El Hombre Fósil* (1916) Tafel XI; bzw. Cabré, *El arte rupestre etc.* (1915), Tafel XXII.

³⁾ P. Bosch Gimpera, *Les pintures del barranc del Calapatà de Cretes* (Baix Aragó). „Butlletí de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistòria“, Bd. II. Barcelona 1924; S. 131—146 (mit 6 Textfiguren und 3 Tafeln).

⁴⁾ Die Malereien der Calapatá-Schlucht wurden von J. Cabré unter dem Vorwande, daß sie Gefahr der Zerstörung liefen, zum größten Teile aus dem Felsen ausgebrochen. Bei diesem nach den heutigen spanischen Schutzgesetzen glücklicherweise nicht mehr möglichen Vorgehen, wurden die Bilder der Roca dels Moros stark beschädigt, jene des benachbarten Barranco dels Gascons nach uns vorliegenden Mitteilungen überhaupt zerstört. J. Cabré versichert neuerdings, daß die letzteren noch existierten und in seinem Besitze seien. Wenn dem so ist, würde hieraus folgern, daß er die schönen Hirschdarstellungen der Gascons-Nische für sich zurückbehielt, obwohl er sich beim Verkaufe der Cretas-Malereien an das Museum von Barcelona verpflichtete, die sämtlichen Originale auszuhändigen.

sein Emporklimmen aus sehr bescheidener sozialer Stellung der weitgehenden Protektion generöser Fachkreise verdankt, letzteres seit etwa einem Jahrzehnt durch eine nahezu krankhafte Aggressivität gegen seine ehemaligen Gönner lohnen zu müssen glaubt. Die Folgen konnten natürlich für ihn in Gestalt einer lähmenden Isolierung nicht ausbleiben. Wir begreifen es vom menschlichen Standpunkte aus, daß ihn die leider unvermeidlichen Kritiken und Richtigstellungen, welche er seitens H. Breuil, P. Bosch Gimpera, E. Hernández-Pacheco u. a. erfahren mußte, unangenehm berühren, wie aus der Art und Weise seiner Diskussion hervorgeht. Erreicht wird durch derartige „Ergüsse“ nichts. J. Cabré erwähnt in der Publikation, welche die vorliegende „Aufklärung“ veranlaßte¹⁾, daß P. Wernert und ich von einem in der Felsnische des Mas d'en Josep (Valltorta-Schlucht) vorhandenen Stierbilde sprechen, welches aus magischen Gründen nachträglich vom Urmenschen in ein Wildschwein umgewandelt wurde, und fügt daran die lebenswürdige Glosse . . . „es pura fantasia, pues allí no existe dicha metamorfis“ (. . . „dies ist reine Phantasie, denn an jenem Orte existiert diese Umgestaltung nicht“). Zulässig wäre, daß J. Cabré erklärte, daß er jenes Bild nicht auffinden konnte, was uns nicht überraschen würde in anbetracht der Flüchtigkeit und Eile, mit welcher er die Valltorta-Schlucht aufnahm. Wir selbst vermögen auf die obige Behauptung nicht mit der Veröffentlichung des Originalbildes zu antworten, da wir es nicht kopierten; wir bemerken jedoch, daß der gleiche Platz, später und unabhängig von uns, von H. Kühn besucht wurde. Auch er sah jene „nicht existierende“ Malerei und der Interessent findet dessen Originalaufnahme im Bande I (1926) des Ipek, auf Tafel 15, Abbildung 12, in halbnatürlicher Größe wiedergegeben²⁾.

Sapienti sat est.

BEEINFLUSSUNG FRANKO-KANTABRISCHER UND OSTSPANISCHER KUNST DES PALÄOLITHIKUMS

Mit 2 Abbildungen auf Taf. 31.

Ein neues Moment, daß den künstlerisch engen Zusammenhang zwischen der franko-kantabrischen und der ostspanischen Gruppe der paläolithischen Kunst von neuem deutlich macht³⁾, ist ein Fund Didons aus dem Abri Labatut bei Sergeac in der Dordogne, den Breuil veröffentlicht⁴⁾. Es handelt sich um die Malerei auf einem Stein, der zufälligerweise genau datierbar ist (Abb. 1 Taf. 31). Der Stein ist von der Decke des Abri gefallen, er lag auf einer Strate des oberen Aurignacien mit zahlreichen Werkzeugen dieses Typus. Nach dem Abfall wurde die Höhle dann von anderen Aurignacien-Menschen bewohnt. Auf der Schicht lagert eine sterile Schicht und über ihr wieder eine Strate des oberen Aurignacien mit Gravette-Spitzen, sie überlagert auch den Block, der also ganz eingeschlossen ist in verschiedene Straten des oberen Aurignacien. Dieser Block nun trägt eine Malerei, die nicht franko-kantabrischem, sondern ostspanischem Stil entspricht. Ein Hirsch ist dargestellt, in schwarzer Farbe gemalt in der typischen Technik und Formgebung des frühen Capsien.

Nun ist es bedeutungsvoll, daß der Stein nicht nur diese, sondern auch noch eine andere Malerei bringt, ein großes Tier, vielleicht einen Bison, der aber im Stil der frühen franko-kantabrischen Kunst gemalt ist, im Stil des späten Aurignacien, ähnlich anderen Bildern aus dem nahen Abri des Roches bei Sergeac. Offenbar gab es im Aurignacien Beziehungen auch künstlerischer Art zu dem frühen Capsien, Beziehungen, die später abbrachen, als die Kälte zunahm im Solutrén-Vorstoß der Gletscher. In dieser Zeit wurden die Pyrenäen ungangbar und beide Kulturen entwickelten sich ganz getrennt. Erst später, am Ende des Magdalénien, nach dem Abschmelzen der Gletscher, begannen die Beziehungen wieder reicher zu werden, wie neue Funde im Abri Genière beweisen, über die Gaillard, Pissot und Côte im

¹⁾ A. a. O. S. 205, Anmerkung 1.

²⁾ H. Kühn, Die Malereien der Valltorta-Schlucht (Provinz Castellón). Ipek 1926, S. 33—45.

³⁾ Vgl. dazu: Herbert Kühn, Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschrift für Ethnologie 1926 S. 349—367.

⁴⁾ H. Breuil, Oeuvres d'art paléolithiques inédites du Périgord et art oriental d'Espagne. Revue anthropologique 1927 avril-juin S. 101—108.

letzten Heft der Anthropologie¹⁾ berichten²⁾. Die Forscher haben dort eine Spätmagdalénien-Industrie gefunden, die in vielen Stücken Anklänge an das Spätcapsien hat.

Enger als die Beziehungen der Spätepoche der Eiszeit waren offenbar die des Aurignacien, aus dem Breuil in dem gleichen Artikel noch ein zweites Kunstwerk veröffentlicht (Abb. 2 Taf. 31) aus der Station Péchialet bei der Gemeinde Grolejac in der Dordogne dicht an der Grenze des Departements Lot. Das Stück, nach Ausweis der Industrie dem späten Aurignacien angehörig, zeigt eine Gruppendarstellung, die bekanntlich sehr selten ist in franko-kantabrischer Kunst. Dargestellt ist ein Bär, der nach rechts gewendet aufrecht steht und seine Tatzen um den Kopf eines Menschen legt. Die Menschengestalt selbst ist nach vorn geneigt, als wenn sie unter der Wucht der Schläge des Bären zusammenbräche. Eine zweite Menschengestalt hinter dem Bären kommt herbeigeeilt, sie breitet beide Arme aus, vielleicht um der ersten zu helfen. Die Szene, die hier dargestellt ist, ist offenbar eine Szene des profanen Erlebens, nicht die Darstellung einer Kulthandlung. Es würde sich daraus ergeben, daß nicht alle Bilder magischen Charakters sind, sondern daß auch rein berichtende, erzählende, chronikhafte Bildwerke vorkommen können. Die Tatsache, daß überhaupt Gruppenbilder im franko-kantabrischen Stil erscheinen, deutet auch wieder auf Beeinflussung aus der südlicheren Stilgruppe, wo ja die Gruppendarstellung die häufigere Form der Bildgestaltung ist.

HERBERT KÜHN.

NEOLITHISCHE FUNDE IN CHINA.

Mit 2 Abb. auf Taf. 32.

China, das bisher prähistorisch ganz unaufgeschlossen war, tritt plötzlich in den Blickpunkt des Interesses. Dr. Andersson gräbt dort seit 1921 und seine Ergebnisse sind von größter Bedeutung auch für die europäische Vorgeschichte, beweisen sie doch, daß die neolithische Bevölkerung Chinas mit der Europas im engsten Zusammenhang steht (vgl. Besprechung Hubert Schmidt, Prähistorisches aus Ostasien, unten S. 102).

Andersson hat in China eine solche Fülle von Material gefunden, daß es längst noch nicht vollständig ausgewertet ist. Bisher liegen aber schon mehrere Arbeiten vor, die einen guten Überblick über die Grabungen geben³⁾.

Die wichtigsten Grabungen wurden im Jahre 1921 und 1922 im mittleren China in der Provinz Honan in der Nähe der Ortschaft Yang-shao-t'un gemacht. Die Schicht, die eine Ausdehnung von 600 bis 480 m hatte, hatte eine Stärke von 3 m im Durchschnitt. Hier fand Andersson polierte Beile, Pfeilspitzen, Nadeln, Ringe, Handmühlen, vor allem aber eine bemalte Keramik, deren Farben rot, schwarz und weiß sind. Die Ornamentik bevorzugt die Spirale, so daß Andersson sehr bald die Beziehungen zur asiatischen und schließlich auch zur donau-balkanländischen Keramik erkannte. Andersson unterscheidet zwei Epochen der Keramik, die erste nennt er Pou-chao-Keramik, sie ist monochrom (Abb. 1 Taf. 31), die zweite, spätere, Yang-shao-Keramik, sie ist polychrom.

Im selben Jahr, in dem Andersson in der Provinz Honan grub, fand er auch prähistorische Reste in einer Höhle in Feng-tien, zwischen Tientsin und Mukden. Diese Höhle in der Nähe der Ortschaft Sha-kuo-t'un, ist nur 6 m lang und 3 m breit. Die Kulturschicht ist 2 m stark, sie enthielt ein reiches neolithisches Material. Wieder erschienen Pfeilspitzen, Nadeln usw., aber auch eine kleine Tierskulptur,

¹⁾ Gaillard, Pissot, Cote, L'abri préhistorique de la Genière à Serrières-sur-Ain. L'Anthropologie 1927, S. 1—47.

²⁾ Ein genauer Bericht über die gefundenen Kunstwerke von den genannten Forschern wird in Kürze im Ipek erscheinen.

³⁾ J. G. Andersson, Bull. of the Geological Survey of China, Nr. 5, 1923, 68 S., 17 Taf. Ders. The Cave-deposit at Sha-kuo-t'un in Fengtien. Palaeontologia Sinica, Ser. D Vol. I, fasc. 1, Peking 1923, 43 S., 12 Taf. Ders., Preliminary Report on archaeological research in Kansu, with a Note on the physical characters of the prehistoric Kansu races, by Davidson Black. Mem. of the Geological Survey of China, Ser. A. Nr. 5, Juni 1925, 56 S., 12 Taf. Ders., Arkeologiska studier i Kina, Ymer 1923 Nr. 2. Ders. Arkeologiska Fynd i provinsen Kausu, Ymer 1924 Nr. 1. T. J. Arne, Painted stone Age Pottery from the province of Honan, China. Palaeontologia Sinica, Ser. D. Vol. I, fasc. 2. Peking 1925, 40 S., 13 Taf.

3 cm lang, und wieder bemalte mehrfarbige Keramik, die auch in den untersten Schichten vorlag. Sie entspricht der Yang-Shao-Keramik, so daß Andersson diese beiden Fundplätze als gleichzeitig betrachtet. An dieser Stelle wurden auch viele Überreste von Menschen gefunden, Dr. Black unterscheidet 45 Individuen, fast alle mit Ocker bedeckt.

Im Jahre 1923 und 1924 grub er ganz im Westen, in der Provinz Kan-su an mehreren Stellen. Er fand hier viele neolithische Grabplätze mit erhaltenen Skeletten. Die Funde von Kan-su reichen bis in die Bronzezeit hinein, nach der Keramik unterscheidet der Forscher sechs Epochen, die älteste nennt er Ch'i chia-Keramik, sie ist monochrom, die zweite Stufe ist wieder die Yang-shao-Keramik, die dritte die Ma ch'ang-Keramik, sie ist polychrom, aber stark geometrisiert.

Mit der Bronzezeit beginnt eine ganz andere Kultur, die nicht organisch mit der neolithischen verbunden ist und auf neue Einwanderungen hinweist. Sie unterscheidet sich von der vorhergehenden durch die Form der Tongefäße und auch durch die Verzierung. Das Spiralornament ist verschwunden, stilisierte Gestalten von Tieren und Menschen erscheinen, ferner der Mäander und andere gradlinige Ornamente (Abb. 2 Taf. 32). Andersson nennt diese Keramik der älteren Bronzezeit die Hsin-tien-Keramik, die Ssu-wa-Keramik und die Sha-ching-Keramik.

Das Alter der Yang-Shao-Keramik wird auf die Mitte des dritten Jahrtausend v. Chr. berechnet.

Daß die Spiralverzierung und die Gefäßmalerei aus dem Donau-Balkangebiet abzuleiten ist, scheint offensichtlich, die Kulturzusammenhänge mit dem Süden Europas sind damit gegeben, ob diesen Zusammenhängen, denen Hubert Schmidt noch die Übereinstimmung mit dem Norden Europas anfügte, aber Wanderungen der Völker entsprechen, oder ob es sich nur um ein Weitergeben von Kulturelementen an fremde Völker handelt, müssen noch eingehende Untersuchungen erweisen.

HERBERT KÜHN.

EINE NIEDERÖSTERREICHISCHE URNENZEICHNUNG.

Unweit Rabensburg in Niederösterreich liegen drei Grabhügel, von denen zwei im Jahre 1877 von M. Much untersucht worden sind¹⁾. Sie enthielten je ein Brandgrab mit besonders zahlreichen keramischen Beigaben, die sie in die Hallstattstufe C versetzen, vermutlich eher in eine späte als frühe Phase dieser Stufe. Aus Tumulus II kam nebst anderen Tongefäßen eine der in den Gräbern dieser Zeit in Niederösterreich so häufigen großen „doppelkonischen“ Urnen zutage. Der Mündungsrand des Gefäßes ist abgebrochen, die erhaltene Höhe beträgt 41 cm. Die Außenseite ist mit Graphit eingelassen und auf diesem schwarzen Grunde sind, abermals mit Graphit, geometrische Ornamente und figurale Darstellungen aufgetragen. Leider fehlen an dem Gefäße mehrere Scherben, so daß der ganze Verlauf des Schmuckes nicht mehr erhalten ist. Was von ihm noch erkennbar, ist auf Abb. 1 wiedergegeben; am ärgsten mitgenommen sind die unterhalb des Schulterabsatzes angebrachten geometrischen Verzierungen, die in unserer Abbildung gegenüber dem figuralen Schmucke etwas vergrößert gezeichnet sind.

Die geometrischen Muster — schraffierte Dreiecke, Winkelhaken, Hakenkreuz, Schachbrett — sind auf niederösterreichischer Keramik dieser Zeitstufe häufig. Seltener hingegen sind menschliche oder tierische Gestalten. Auf dem Rabensburger Gefäße sehen wir zwischen zwei Schachbrettern einen Reiter, zwei vierfüßige Tiere und zwei menschliche Gestalten mit ausgestreckten Armen; wahrscheinlich soll auch das stark undeutlich gewordene Zeichen vor dem Reiter einen Menschen darstellen. Alle Figuren sind mit Graphit voll gezeichnet, nicht etwa in Umrissen.

Figurale Darstellungen in Graphitzzeichnung sind meines Wissens auf der Keramik Niederösterreichs und der angrenzenden Gebiete noch nicht festgestellt. Dagegen gibt es für die schematische Art der Wiedergabe eine Reihe von Gegenständen. Hierher gehört z. B. das eingeritzte vierfüßige Tier auf einer Fußschale aus Tumulus V bei Fischau und der Vogel auf einem anderen Gefäße aus demselben Grabe²⁾.

¹⁾ L. Franz, Die hallstättischen Hügelgräber von Bernhardstal, Rabensburg und Bullendorf, Wiener Prähist. Zeitschrift IX, 1922, S. 39 ff.

²⁾ J. Szombathy, Die Tumuli im Feichtenboden bei Fischau am Steinfeld, Mitteilungen d. Anthropol. Ges. in Wien LIV, 1924, Taf. VII, 771 und 752.



Abb. 2. Bemalte Keramik der Bronzezeit. Provinz Kan-su, China.
Nach Photographie des Museums für Ostasiatische Kunst, Köln.
(Zu Mitteilung S. 95.)



Abb. 1. Bemalte Keramik der Steinzeit. Chin Wang Chai,
Provinz Honan, China. Nach Arne, *Palaeontologica Sinica*.
Peking 1925, Taf. II. (Zu Mitteilung S. 95.)

Noch größere Ähnlichkeit haben die Ritzzeichnungen auf den bekannten zwei Urnen aus zwei Grabhügeln bei Ödenburg in Westungarn¹⁾. Auf der bei Hoernes a. a. O. unter Nr. 3 wiedergegebenen Zeichnung haben wir Frauen in ähnlicher Auffassung und Armhaltung wie auf dem Rabensburger Gefäße, und auf der zweiten Ödenburger Urne (a. a. O. Nr. 2) sehen wir vergleichbare Tiere und einen Reiter. Die vom Körper weggestreckten Arme mit nach aufwärts gewendeten Händen schließlich finden sich bei

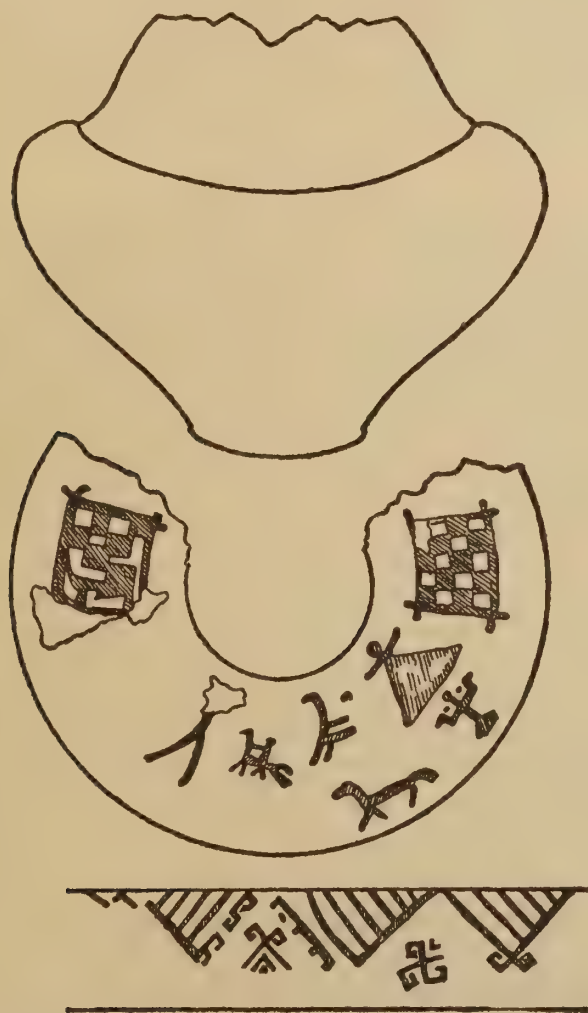


Abb. 1. Doppelkonische graphitierte Urne. Rabensburg, Niederösterreich.

zahllosen schematischen Menschenfiguren in verschiedenen Ländern und zu verschiedenen Zeiten (vgl. die Abbildungen bei Hoernes S. 49); vielleicht darf man die auf den Urnen der Bedeutung nach mit den auf Leichenzügen der Dipylonvasen oft vorhandenen Führung der Arme seitwärts gegen den Kopf zu in Verbindung bringen und als Trauergeste deuten.

Inhaltlich und formal eng verwandte Darstellungen wie auf den Gefäßen aus Ödenburg und Rabensburg bieten auch die Gesichtsurnen²⁾.

LEONHARD FRANZ (Wien).

¹⁾ Hoernes-Menghin, *Urgeschichte d. bildenden Kunst*, Abb. S. 559.

²⁾ Vgl. Hoernes a. a. O. Abb. S. 531 und W. La Baume, *Wagendarstellungen auf ostgermanischen Urnen der frühen Eisenzeit und ihre Bedeutung*, *Blätter für deutsche Vorgeschichte* 1, 1924, S. 5 ff.

MITTEILUNGEN

WALTER BREMER †

Walter Bremer, der erst im Herbst 1925 als Kurator an das irische Nationalmuseum in Dublin gegangen war, ist am 16. November 1926 in Dublin gestorben. Er war erst 39 Jahre alt, eine reiche Entwicklung lag noch vor ihm, die nun plötzlich jäh abgebrochen wurde. Bremer war geboren am 8. Juni 1887, er habilitierte sich in Marburg für prähistorische Archäologie 1920, seit 1922 war er ebenda ao. Professor. Seine Hauptarbeit war die Ausgrabung von Eberstadt, über die ein sorgfältiger Bericht in Bd. V der Prähistorischen Zeitschrift Mitteilung macht. Von seinen Arbeiten zur prähistorischen Kunst zeugt ein Artikel: „Das technische Ornament in der steinzeitlichen bemalten Keramik“ in der Prähistorischen Zeitschrift 1925 S. 13—44. Die prähistorische Forschung verliert in Bremer eine große Hoffnung.

H. K.

ERNST GROSSE †

Im Alter von 64 Jahren ist in Freiburg i. Br. ganz plötzlich Ernst Grosse an einer Kopfgrippe gestorben. Die ethnographische Kunstforschung hat in Ernst Grosse einen ihrer hervorragendsten Vertreter verloren. Grosse war ausgegangen von der Philosophie. Spencer besonders war zuerst der Gegenstand seiner Forschung. 1894 erschien das Buch, das der gesamten Kunstforschung und ebenso der Ethnologie neue und wertvolle Antriebe brachte „Die Anfänge der Kunst“. In diesem Werk untersuchte Grosse die wirtschaftlichen, die soziologischen Bedingtheiten der Stilarten bei den primitiven Völkern, die Grundlagen und Voraussetzungen des parallelen Geschehens von Wirtschaft und Kunst, ein Buch von weitem Atem und großem Gesichtskreis, das nicht nur in Deutschland, sondern auch mit seinen Übersetzungen ins Französische und Englische auf die ausländische Literatur großen Einfluß ausübte. Die soziologischen Fragen fanden in dem folgenden Buch 1896 „Die Formen der Familie und der Wirtschaft“ noch ihre Vertiefung; ganz kunsthistorischen Aufgaben dagegen widmete sich das Buch von 1900 „Kunstwissenschaftliche Studien“. Dann wandte sich sein Interesse der ostasiatischen Kunst zu. In wahrhaft großzügiger Weise schenkte er dem Berliner ostasiatischen Museum den Grundstock der Sammlung des Museums. Die Werke der letzten Zeit behandelten „Die Ostasiatische Tuchmalerei“ (1922), „Die ostasiatische Plastik“ (1922) und in Verbindung mit Kümmel „Ostasiatische Geräte“ (1925).

Ein Blick über diese Arbeiten und den nicht alltäglichen Weg, den Grosse ging, zeigt seine Vielseitigkeit, sein mannigfaches Interesse, das immer auf tiefgründiger Forschung und wahrhafter Kenntnis ruhte. Der Gelehrte, am 29. Juli 1862 in Stendal geboren, war ordentlicher Honorarprofessor der Universität Freiburg.

H. K.

GRÜNDUNG EINER GESELLSCHAFT FÜR PRÄHISTORISCHE UND ETHNOGRAPHISCHE KUNST

Im Anschluß an das Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst hat sich eine Gesellschaft gegründet, deren Aufgabe die Forschung und Pflege der prähistorischen und ethnographischen Kunst ist. Das Organ der Gesellschaft ist IPEK, Jahrb. f. prähist. u. ethnograph. Kunst, das den Mitgliedern gegen Erstattung des Jahresbeitrages gratis broschiert geliefert wird. Die Einbanddecken können von jedem Mitglied zu einem geringen Preis nachbezogen werden. Der Jahresbetrag beträgt 28 M., der Bezug des Jahrbuches verbilligt sich also durch die Gesellschaft wesentlich. Beitrittserklärungen sind zu richten an den Vorsitzenden der Gesellschaft, Dr. Herbert Kühn, Köln-Rodenkirchen, Hombergstr. Nr. 5.

BESPRECHUNGEN — COMPTES- RENDUS — REVIEWS — CRITICAS CRITICHE



BUMÜLLER, JOHANNES, Leitfaden der Vorgeschichte Europas. Augsburg 1925. Benno Filser Verlag. Textband 302 S. Abbildungsband 85 Taf. mit 318 Abb.

Nach dem Vorwort sollte man erwarten, daß dieses Buch ganz besonders volkstümlich geschrieben sei, da Verfasser mit Recht als Mangel der bisherigen Übersichten hinstellt, „daß sie für die Leser, die nicht Fachleute sind und für die sie doch bestimmt wären, zu viele Voraussetzungen bringen, die nicht gegeben sind.“

Aber ich fürchte doch, daß der Laie oft sehr viel Mühe haben wird, dem Verf. zu folgen. Denn das Werk bietet, was nur durch häufige Anwendung des Telegrammstils möglich ist, eine ungeheure Fülle von Stoff. Das ist entschieden ein Vorzug, durch den das Werk ganz besonderen Wert, z. B. für Studenten der Vorgeschichte hat; aber er ist m. E. damit erkauft, daß manche Nichtfachleute das Buch doch als zu schwer aus der Hand legen werden. Diejenigen allerdings unter ihnen, die sich hindurcharbeiten, werden viel Gewinn davon haben, doch müßte ihnen auch der Weg zu selbständiger Kritik gezeigt werden und aus diesem Grunde ist es zu bedauern, daß nur sehr wenig Schrifttum angegeben ist. Es hätte mindestens auf eine größere Literaturzusammenstellung — und dann natürlich am besten auf die von Wahle (*Vorgeschichte des deutschen Volkes*, S. 134—177) — hingewiesen werden sollen. Und Kritik ist vielfach am Platze. Damit soll kein Vorwurf gegen den Verf. ausgesprochen werden, der selbst hervorhebt, daß, „ein solcher Versuch, der sich über ein so ausgedehntes Gebiet erstreckt, nicht ohne Mängel sein kann“. Man muß ihm im Gegenteil besonders danken, daß er trotz dieser Einsicht das Buch geschrieben hat und nicht, wie es wohl mancher in seiner Lage getan hätte, vor der Aussicht zurückgeschreckt ist, von Spezialkennern auf diesem oder jenem Gebiet in mehr oder minder taktloser Weise „zurechtgewiesen“ zu werden. Am meisten als Mangel macht sich fühlbar, daß Verf. in dem Schrifttum über das nordische Kulturgebiet nicht so bewandert ist, wie im übrigen. Damit hängt es vielleicht auch zusammen, daß seine Ausführungen über Morphologie und Typologie der Gerätformen, die ja gerade im nordischen und norddeutschen Schrifttum mit besonderer Sorgfalt behandelt sind, vielfach sehr schwach, oft auch falsch sind. Bei einem Werke, das, um ein sehr hübsches Bild aus dem Vorwort anzuwenden, den Laien auch in das Abc der Fachausdrücke einführen will, müßte besonders das Interesse einer anzustrebenden allgemeingültigen Terminologie gewahrt sein. Es seien daher einige Bemerkungen in dieser Hinsicht erlaubt. Verf. nennt unsere Wissenschaft „Prähistorik“; ich entsinne mich nicht, je von Welthistorik oder Kunsthistorik gehört zu haben. Die Bezeichnungen „die Paläolithik, die Neolithik“, deren Einführung in das wissenschaftliche Schrifttum dem Verf. übrigens nicht zur Last fällt, müssen m. E. jedem humanistisch Geschulten ein horror sein (als Abkürzung für das Paläolithikum, das Neolithikum! Wenn schon, dann doch lieber „das Paläolith, das Neolith“; das ist außerdem noch kürzer). Zu bedauern ist auch, daß an Stelle mancher brauchbarer herkömmlicher Typenbezeichnungen weniger häufig angewendete benutzt oder sogar neue geprägt werden (z. B. „Schuhleistenbeil“ statt „Hacke“). Verf. spricht mehrmals von „Bestatten“ in offenbarem Gegensatz zum „Verbrennen“ der Leichen (S. 112, 208, 209) und gebraucht dann trotzdem den Ausdruck, „Brandbestattung“ (S. 233). Es scheint in der Tat, als ob wir den Gegensatz zu „Verbrennen“ weder mit Jacob Grimm (Begraben) noch mit Olshausen (Bestatten) durch ein einzelnes Wort ausdrücken können. Einer Verwirrung wird Vorschub geleistet, wenn „Urne“ doppelsinnig gebraucht wird, einmal (z. B. S. 210f.) für Behälter des Leichenbrandes — der auch sonst übliche Ausdruck „Leichenasche“ für die immerhin doch noch recht großen Knochenstücke ist unglücklich — und zum anderen (z. B. S. 90, 192) für die Form von Tongefäßen. Da die erstere Bezeichnung allgemeiner Sprachgebrauch ist, wäre es besser, die zweite aufzugeben.

Die Ausführungen über das Paläolithikum sind eine klare Zusammenfassung von des Verf. größerem Werk über das gleiche Gebiet (*Die Urzeit des Menschen*, 4. Aufl., 1925). Die dem Neolithikum gewidmeten Kapitel werden bei einer Neu-Auflage viel durch Benutzung der inzwischen erschienenen grund-

legenden Arbeiten von Niklasson und Sprockhoff gewinnen (besonders Kap. 7 und 10). Vermutlich wird dann unter anderem die Kennzeichnung des Bernburger Stils als „nordisch mit Ledereinschlag“, und (auch unter Einfluß von Scheltema; vgl. unten) das „ganze System Schuchhardt“ (S. 94 ff.) verschwinden. So sehr es dem Wunsche von Nichtfachleuten entgegenkommt, erscheint das auf S. 71 gegebene Schema der Steinbeilformen doch nicht glücklich. Denn die Beile sind ihrer Herkunft nach zu verschieden und Feuersteinbeile lassen sich in so allgemeiner Weise schlechterdings nicht mit Felsgesteinbeilen vergleichen. Es hätte hier m. E. doch jede Kulturgruppe für sich behandelt werden müssen, auch wenn dann Wiederholungen im 10. Kapitel (die Auswirkung der jungsteinzeitlichen Kultur in den verschiedenen Gebieten Europas und die Rassen der Neolithik) nicht zu vermeiden gewesen wären. Das gleiche gilt für andere zusammenfassende Übersichten, und nicht nur für Stein-, sondern auch für Bronze- und Eisenzeit. Offenbar der Wunsch, dem Laien ein leicht faßliche allgemeine Einführung zu geben, hat zu übermäßiger Schematisierung geführt. Die dadurch beim Leser wahrscheinlich hervorgerufenen falschen Vorstellungen dürften doch nicht ganz durch die spätere Einzeldarstellung der Kulturgruppen schwinden. Diese Überblicke über die einzelnen Kulturgruppen in den verschiedenen Zeiten sind größtenteils sehr gut, nur das nordische Kulturgebiet wird zu dürftig behandelt. Hier wären dann wenigstens ausführlichere Hinweise auf Beltz, Kossinna, Montelius, Sophus Müller und Åberg am Platze gewesen. Sehr gut sind auch meistens die Darlegungen allgemeiner Art, z. B. über Wirtschaftsformen und besonders über den Hausbau.

Die Abbildungen sind fast durchweg gut (76, 77, 222 wären tunlichst durch bessere zu ersetzen) und mit großer Sorgfalt ausgewählt. Nur an einigen Stellen im Text vermißt man entsprechende Abbildungen (z. B. S. 81 nordisches Messer mit abgestumpftem Rücken, S. 249 Typ III der junghallstättischen Fibeln, S. 279 Scheidenverzierung, S. 286 Alpenfibel, S. 293 bemalte iberische Vasen).

Von Einzelheiten, die m. E. in einer Neuauflage zu verbessern sind, möchte ich mir gestatten, folgende herauszugreifen:

In der Tabelle auf S. 61 müßte unter II b „ohne Töpferei“ in die zweite Spalte. — Der mesolithische Spalter ist besser nicht als „Beil“ zu bezeichnen (S. 62). — Auf S. 65 wäre als Überschrift des zweiten Abschnittes zu wählen „Die älteren Muschelhaufen“ (da es auch vollneolithische gibt). — Während sonst richtig von Hirschgeweih gesprochen wird, erscheint auf S. 77 und der Erklärung zu Tafel 22 mehrfach „Hirschhorn“. — Nicht nur größere Gefäße (S. 85) wurden aus Tonwülsten aufgebaut. — Daß durchaus nicht für den Bronzezeit meist die „verlorene Form“ benutzt wurde (S. 165), zeigen viele Bronzegegenstände mit Gußnähten, auch wenn nur wenige aus gleicher fester Form gegossene bekannt sind (mehrere sind in dem Nachrichtenblatt für Niedersachsens Vorgeschichte N. F. 1 behandelt). — Auf S. 172 wäre auch die von Hahne eingehend beschriebene Lure aus der Provinz Hannover (Vorzeitfunde aus Niedersachsen A. S. 41—49) zu erwähnen. — Es ist unrichtig, daß Skandinavien kein Entwicklungsherd für Tüllenbeile ist (S. 174 u. 237). Der Irrtum kommt daher, daß Verf. nur Lappenbeile als Vorstufe kennt. In Skandinavien entwickeln sich die Tüllenbeile sowohl aus Randbeilen (also schon sehr früh), als auch aus Absatzbeilen. — Nach Ansicht des Verf. (S. 183) dürfte die zweiteilige Bügelnadel (Fibel) als Notstück bei mißlungenem Versuch, eine einteilige Fibel herzustellen, entstanden sein. Es liegt aber kein Grund vor, die von Lissauer aufgestellte Annahme der Entstehung des Bügels als Nachahmung einer Schnur in Metall (für das nordische Gebiet) zu bezweifeln. Ein *circulus vitiosus* ist jedenfalls der „Beweis“, daß im Norden „die Bügelnadel nicht entstanden sein kann, weil im Entstehungsgebiet neben dieser Broschenform [= zweiteilige Fibel; übrigens ein höchst unglücklicher Vergleich, da es nicht das Prinzip der Brosche ist, daß die Nadel und der durch ein Loch in ihr gesteckte Bügel ohne feste Verbindung sind] auch die Sicherheitsnadelform [= einteilige Fibel] als Grundlage bekannt sein mußte.“ Denn es ist eben eine unbewiesene und höchst wahrscheinlich falsche Voraussetzung, daß die einteilige Form der zweiteiligen vorhergegangen sein müsse. — Bronzezeitliche Frauenkleidung (S. 197) fand sich nicht erst in einem Baumsarg (der zweite ist von Egtved bei Kolding; vgl. Mannus 14, 1922, S. 148 ff.). — Verf. sagt (S. 252), daß sich in ihren gerundeten Formen „die Hallstattzeit an die neolithische Keramik“ [in stilistischer Hinsicht muß auch noch an anderen Stellen bei der Neuauflage gefeilt werden] anschließt, ebenso in ihrer Vorliebe für die Farbe. Es dürfte sich jedoch wohl nur um eine Konvergenzerscheinung handeln, wie sie Verf. übrigens „trotz der heute vielfach bestehenden Abneigung, solche anzunehmen“

(S. 126) mehrfach für gegeben oder möglich hält, aber m. E. noch lange nicht oft genug. — Verf. folgt Schuchhardt in der Ablehnung der „Mondfiguren“ (S. 258). Doch sind solche sehr wohl neben den Feuerböcken vorhanden (vgl. Tschumi, Vorgeschichtl. Mondbilder und Feuerböcke). — Auf S. 275 sind die Hausurnen aus Hinterpommern nicht erwähnt.

Im Rahmen dieser Zeitschrift ist noch die Stellung des Verf. zur prähistorischen Kunst besonders zu besprechen. Da ist leider festzustellen, daß F. Adama van Scheltemas „Altnordische Kunst“ (vgl. die Besprechung von Kühn in Ipek 1, 1925, S. 147—148) nicht herangezogen ist. Vermutlich ist es dem Verf. entgangen, da er sich sonst doch wohl irgendwie mit diesem grundlegenden Werke auseinander gesetzt hätte.

Wenn auch eine Reihe von Punkten berührt wurde, die m. E. verbesserungsfähig sind, so bleibt deshalb doch die eingangs hervorgehobene Tatsache bestehen, daß wir dem Verf. für dieses Werk dankbar sein müssen. Er wendet sich mehrfach gegen Schriften, die in unzuverlässiger oder phantastischer Weise den von ihm behandelten Stoff darstellen. Ihnen gegenüber ist das Werk von Bumüller ganz offenbar durch strengstes Streben nach Objektivität ausgezeichnet. Daß ein solch großer Wurf nicht beim ersten Male restlos gelingen kann, muß jedem Einsichtigen klar sein. Daß aber die Grundlage da ist, auf der in wärmstens zu wünschenden neuen Auflagen weiter gebaut werden kann, ist ein bleibendes Verdienst. Ein Schlagwortverzeichnis würde den Wert des Werkes noch wesentlich erhöhen. Dem Verlag gebührt Anerkennung für die gediegene Ausstattung und die Beigabe der großen Zahl von Abbildungen.

HANS GUMMEL.

ÅBERG, NILS, Förhistorisk nordisk ornamentik. J. A. Lindblads Förlag Uppsala Föreningen urdskrifter III, 154 Seiten, 249 Abb. im Text. 1925.

Verf. faßt die Ergebnisse von verschiedenen fachwissenschaftlichen skandinavischen und dänischen Werken für einen weiteren Leserkreis zusammen. Er führt uns von den Anfängen der nordischen Ornamentik im Mesolithikum bis ans Ende der Wikingerzeit (um 1050). Den Ausführungen ist die Chronologie von Montelius zugrunde gelegt, nur mit Shetelig die Bezeichnung „Vendelzeit“ statt „jüngere Völkerwanderungszeit“ gewählt. Abgesehen von der Einleitung beschränkt sich Åberg im allgemeinen darauf, den vorliegenden Stoff zu beschreiben. Das ist sicherlich in dem Zweck der Schrift begründet und geschieht in klarer und gediegener Darstellung. Trotzdem aber bedauert man, daß nicht eine, wenn auch noch so knappe, Stellungnahme zu van Scheltema (Die altnordische Kunst; vgl. Besprechung Ipek 1, 1925, S. 147—148) erfolgt ist. An einer Stelle liegt offenbar ein Mißverständnis vor, wenn nämlich Åberg sich dagegen wendet, daß Kossinna den Ursprung der bronzzeitlichen Spiralen in Gruppen konzentrischer Kreise sehe, die durch Tangenten verbunden wurden. Denn Kossinna (Die deutsche Vorgeschichte usw., S. 104) sagt wörtlich: „Gleichzeitig mit den echten erscheinen ‚falsche‘ Spiralen.“

Besonders interessant ist die Einleitung, da in ihr der bekannte schwedische Gelehrte seine nicht durch Literaturstudien, sondern aus eigenem Schauen gewonnene, persönliche Auffassung vom Wesen der Ornamentik und der Bildkunst zum Ausdruck bringt. Die grundlegenden Gedanken seien hier in knappster Fassung wiedergegeben. Wenn sie rhythmisch geschehen, vollziehen sich die menschlichen Lebensvorgänge am leichtesten. Weil danach der sich dieser Tatsache bewußte Wille strebt, zwingt er auch dem das menschliche Leben widerspiegelnden Ornament den Gehorsam unter dem Rhythmus auf. Die ursprünglichste Zierweise ist daher die Reihung. Als Spiegelbild des Lebens besitzt auch die Ornamentik gleichsam einen dunklen Drang nach Wachstum und Ausbreitung; er hat seine Grenze in der Befähigung des Bildners. Wenn dieser nicht mehr imstande ist die Muster in eine gesetzmäßige Ordnung zu zwingen, so bedeutet das den Ver- und schließlich Zerfall der Ornamentik. Die Verwendung von Lebewesen — Pflanzen und Tieren — ist das Kennzeichen einer höheren als durch die rein geometrische Ornamentik dargestellten Stufe, weil sie ein größeres Vermögen sinnbildlicher Wiedergabe der menschlichen Lebensvorgänge besitzt. Zwischen der klassischen und der nordischen Kunst macht sich ein starker Gegensatz insofern geltend, als die erstere das Pflanzen-, die letztere das Tierornament bevorzugt. Und darin sieht Åberg eine wesentliche Überlegenheit der klassischen Kunst. Denn Pflanzen sind für die Verwendung in der Ornamentik geeigneter, weil sie sich leichter stilisieren — und das heißt: zum Gehorsam unter den ornamentalen Willen zwingen — lassen als Tiere, ohne daß

dabei die Hauptsache, nämlich die Idee der Lebenskraft, verloren geht. Letzteres ist in der gemanischen Tierornamentik durch die zu weit getriebene Stilisierung der Fall. — Der eine bestimmte Ordnung heischende Wille ist nicht nur das Kennzeichen der Ornamentik, sondern der Kunst überhaupt. Erst wenn dieser Wille in der Komposition eines Bildes zum Ausdruck kommt, ist es mehr als eine bildliche Darstellung, ist es ein Kunstwerk.

HANS GUMMEL.

HUBERT SCHMIDT, Prähistorisches aus Ostasien. Ein Beitrag zur vorzeitlichen Kunst Europa-Asiens. Zeitschrift für Ethnologie, 56. Jahrgang, 1924, Heft 5/6, S. 133—157.

Diese Veröffentlichung Hubert Schmidts, die auf weitestem Gesichtskreis beruht, ist von großer Bedeutung für die prähistorische Kunstforschung, sie eröffnet Ausblicke, die in ihrer Ausdehnung Kontinente umspannen und helles Licht werfen in Wanderungen und Kulturzusammenhänge der beiden Erdteile Europa und Asien.

Während in Japan seit etwa 50 Jahren eine Vorgeschichtsforschung besteht, war aus China bisher gar nichts bekannt, in der letzten Zeit sind nun durch Andersson in China Grabungen gemacht worden, die reiche Ergebnisse brachten. An diese Funde knüpft Hubert Schmidt an und beweist mit seiner reichen Kenntnis der europäischen und asiatischen Vorgeschichte, daß zwei ganz große Kulturströme in der Richtung von Westen nach Osten in neolithischer Zeit das mittlere Europa mit Ostasien verbinden. Der erste dieser Ströme nimmt seinen Ausgang von der norddeutsch-skandinavischen Megalithkultur, der Weg geht über die arktisch-baltische Kultur Sibiriens. Gekennzeichnet ist diese Kultur durch Abdrücke von Netz- und Flechtwerk in der Keramik. Diese Verzierung ist aus dem Havelloch aus der Nähe von Ketzin, Kreis Osthavelland gut bekannt (Schneider, Präh. Ztschr. 1924 S. 75), dann aus Mittelsibirien (Ailio, Fragen der russischen Steinzeit, Helsingfors 1922, S. 67 ff.), (vgl. dazu Gandert, Götze-Festschrift 1925, S. 58 ff.), dann aus der Gegend des Baikalsees (Petri, Sbornik 1916, S. 113 ff.), wo die Kultur schon vor den Toren von China angelangt ist. In China wird diese Kultur Mattenkeramik genannt, in Japan Ko-Keramik nach einer steinzeitlichen Siedlung in der Provinz Kawatschi. Aber nicht nur diese Art der Verzierung ist gewandert, auch die Typen der Keramik selbst. Hubert Schmidt weist dafür auf das Vorkommen der Trichterrandbecher und Kragenflaschen in Japan (Munro, Prehistoric Japan, Yokohama 1911, Fig. 76, 107 und 108) hin, bei denen manchmal sogar in der Verzierung der Stil unserer nordischen Megalithkeramik beibehalten worden ist. Und nicht nur das: auch die Harpunen aus Geweih und Bein sind so ähnlich, daß die Typen aus Norwegen genau denen aus Japan entsprechen. So ist in der Tat dem Verfasser zuzustimmen, wenn er sagt, daß „an dem Parallelismus und Synchronismus der steinzeitlichen Muschelhaufenkultur Japans, der arktisch-baltischen Kultur Nordeuropas und der norddeutsch-skandinavischen Megalithkultur nicht mehr zu zweifeln“ ist.

Ist dieser Kulturzusammenhang im Neolithikum kulturgeschichtlich von allergrößter Bedeutung, dann ist der zweite Zusammenhang auch kunstgeschichtlich wertvoll.

Der zweite Strom — ein anscheinend späterer — kommt nicht aus dem Norden Europas, sondern aus dem Donau-Gebiet: Die mitteleuropäische Bandkeramik hat Ausläufer bis nach Japan entsandt, wo in der Mattenkeramik bandkeramische Elemente erscheinen. Die chinesische Mattenkeramik ist ganz frei von bandkeramischem Einfluß: ein Beweis, daß es sich um zwei gesonderte Ströme handelt. Dafür tritt in China die Bandkeramik, wie die Ausgrabungen Anderssons ergeben haben, besonders rein und hervorragend ausgebildet auf. Diese chinesische Bandkeramik wird nach dem Hauptfundort in der Provinz Honan, Yang Shao-Kultur genannt, und Hubert Schmidt stellt geradezu fest, „die Yang Shao-Kultur Zentral-Chinas muß als der östlichste Ausläufer der donau-balkanländischen Tripolje-Cucuteni-Kultur angesehen werden“ (S. 154).

Schon Andersson (vgl. Mitteilung S. 95, zog zur Erklärung der entwickelten Gefäßmalerei im Neolithikum Chinas Fundplätze aus Westasien und Südeuropa heran, so Anau in Russisch-Turkestan, Tripolje im Dnjeprtal südlich von Kiew und Susa. Gegen diese Zusammenstellung macht nun Hubert Schmidt geltend, daß diese Kulturen verschiedenen Kulturkreisen angehören. Er unterscheidet den westlichen (europäischen), der sich von Südrußland (Tripolje) über Bessarabien (Petreny), Ostgalizien (Koszylowce), Bukowina, Moldau (Cucuteni), Siebenbürgen (Altfluß-Stationen) bis südlich von Budapest hinzieht (Lengyel) und einen östlichen (asiatischen), der sich von Transkaspien (Anau) nach Süden

und über Westiran (Susa) bis nach Babylon ausdehnt, wo er unter der sumerisch-babylonischen Kultur liegt.

Beide Kreise unterscheiden sich besonders stark durch ihren Kunststil. Der westliche, europäische Kreis ist bestimmt durch die Spiralmäanderornamentik, er ist der östliche Ausläufer des donauländischen handkeramischen Stils, der auch nach Westen starke Expansionen bis an den Rhein zeigt. Der östliche Stil dagegen hat gradlinig-geometrische Grundelemente, die sich ganz wesentlich von aller Spiralornamentik unterscheiden. Die Gegend, wo die beiden Stile sich überschneiden, ist Nord- und Mittelgriechenland, wo etwa in den Stationen Sesklo und Dimini, in den beiden untersten Schichten das neolithische Inventar so reich vertreten war.

So schließt Hubert Schmidt im Gegensatz zu Andersson den Anau-Susa-Stil für die Erklärung der Yang-Shao-Kultur ganz aus — ein Gedanke, der durchaus überzeugend wirkt — und beweist, daß die Yang-Shao-Kultur ein Ausläufer des westlichen, europäischen Stiles ist, des Stiles, der durch Tripolje, Cucuteni, Lengyel gekennzeichnet ist. „Der Kunstgeist ist bei beiden derselbe, und das spricht hauptsächlich für Verwandtschaft ihrer Träger. Bevölkerungsgruppen des Donau-Balkangebietes . . . müssen diesen Kunststil nach Ostasien selbst gebracht und dort weiter entwickelt haben“ (S. 140). Zur Stützung dieses Gedankens führt er wieder andere Gegenstände der Kultur an, die ebenfalls die Übereinstimmung zeigen, so Steinmesser aus China, deren Urform aus neolithischen Siedlungen in Siebenbürgen bekannt sind, dann Tonstempel zur Verzierung der Haut oder der Gewebe, die genau gleich in Japan, in Bulgarien, in den Urformen auch in Siebenbürgen, aus dem Neolithikum zutage gekommen sind.

Wenn auch möglicherweise an eine Übertragung der Kultur ohne gleichzeitige Wanderungen gedacht werden kann — ein Gedanke, der nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, so ist doch die Möglichkeit der direkten Wanderung größer. Einzeluntersuchungen, vor allem anthropologischer Art, werden noch größere Klarheit schaffen.

Diese Gedanken sind von größter kulturgeschichtlicher und prähistorisch-kunstgeschichtlicher Bedeutung. Ist es doch wahrlich kein geringes Unternehmen, ein Unternehmen, das geeignet ist, viele eingewurzelte Vorstellungen über den Haufen zu werfen, wenn Hubert Schmidt am Ende seines nur kurzen, sehr durchdachten Artikels erklärt, „die ältesten Kulturen Chinas und Japans sind europäischen Ursprungs; ihre Träger sind noch in neolithischer Zeit teils aus Nordeuropa, teils aus dem Südosten Europas, dem Dnjepr-Donau-Balkan-Gebiet, abgewandert“.

HERBERT KÜHN.

N. NIKLASSON, Studien über die Walternienburg-Bernburger Kultur. I. Jahresschrift für die Vorgeschichte der sächsisch-thüringischen Länder. Herausgegeben von der Landesanstalt für Vorgeschichte in Halle a. S., XIII. Bd., Halle 1925, 183 Seiten, 56 Tafeln und 118 Textabbildungen.

Bücher wie dieses tun uns not: zusammenfassende Darstellungen der einzelnen lokalen Gruppen der neolithischen Kulturen. Ohne solche Arbeiten, die das ganze Material einer Gruppe genau sichten, sammeln und ordnen, wird es nicht möglich sein, die in Mitteldeutschland so große Fülle neolithischer Kulturen, die sich bald überlagern, bald mischen, zu klären und ein chronologisch und geographisch deutliches Bild der Völkergruppen Mitteldeutschlands zu gewinnen.

Eine Arbeit über die Walternienburg-Bernburger Keramik ist um so mehr zu begrüßen, als diese Kultur gleichsam ein chronologisches Rückgrat des Neolithikums in Mitteldeutschland darstellt. Sie hat eine so lange Dauer, von der älteren Ganggräberzeit des Nordens bis zur Bronzezeit, ihre Entwicklung ist so gleichmäßig und ungestört durch die Nachbargruppen, daß sie bis zu einem hohen Grade das nordische Einteilungssystem nach den Entwicklungsstufen der Steingräber ersetzen kann.

Nach Formgebung und Verzierung bildet die Walternienburg-Bernburger Keramik eine sehr ausgeprägte Gruppe in der jüngeren Steinzeit, es herrscht die Henkeltasse, das Hängegefäß, das Tonnengefäß und die Schale. Wohl werden Einflüsse aus benachbarten Keramikgruppen aufgenommen, sie beeinflussen den Weg der Entwicklung der Kultur aber gar nicht. Die gesamte Kultur ist beherrscht von einem strengen Stilgefühl, das sich in der Formgebung der Keramik, in der scharfen Profilierung bemerkbar macht. Niklasson unterscheidet fünf Entwicklungsstufen der Kultur.

In der ersten Stufe, Walternienburg I, haben die Hängegefäße und Henkeltassen eine gut aus-

gebildete Schulter und scharfe Übergänge zwischen Hals, Schulter und Unterteil. Die Verzierung ist meistens der Tiefstich im eigentlichen Sinne, die Ornamentik deutet gleichsam den Gefäßkörper, sie betont den Rand und die Schulter, der Unterteil bleibt immer unverziert, schräge Kraftströme fehlen.

Die Stufe Walternienburg II vernichtet die Schulter als einen besonderen Gefäßteil. Ein interessanter Beweis für die lange Dauer ornamentaler Formen ist aber, daß die Verzierung an der Stelle der Schulter verbleibt, obgleich die Schulter selbst verschwunden ist. Die tiefe Stichfurchung ist der leichteren Strichlinie gewichen. Die Halsverzierung fängt an, sich vom Halse abzulösen, ihren funktionellen Sinn zu verlieren und als rein ornamentale Verzierung — meistens als wagerechtes Band an der Mitte der Gefäßwand — weiter zu leben. Jetzt erscheinen schräge Kraftströme, die durch alle folgenden Stufen verbleiben.

Die dritte Stufe, Bernburg I, unterläßt nun die Verzierung der Schulter bei den Henkeltassen, die vierte Stufe, Bernburg II, nimmt der Henkeltasse den scharfen Bauchumbruch und gibt ihr ein rundes Profil. Das Ornament, besonders bei den Tonnengefäßen, überzieht jetzt die ganze Gefäßwand ohne tektonischen Charakter. Parallel also mit der Abschwächung und Abflachung des zuerst stark gegliederten Gefäßprofils geht ein Nachlassen des Gefühls für den motorisch-funktionellen Charakter der Ornamentik. Die fünfte Stufe, Bernburg III, bedeutet die Auflösung der Kultur. Sie schafft einen neuen Bauchknick der Henkeltasse, sie bildet auch wieder mehr das die Gefäßform betonende Ornament aus, doch das Ornament selbst ist verändert. Es sind leicht eingestochene Strich- und Punktreihen die sehr unruhig, oft in Winkelbandformen, den Gefäßkörper umgeben. Die W.-B.-Kultur setzt sich in der Voraunjetitzer und weiterhin in der Aunjetitzer Kultur fort, führt also bis in die Bronzezeit.

So gibt die Publikation einen klaren Überblick über die ganze Gruppe, sie behandelt zuerst die einzelnen Funde, ordnet sie dann ein in die verschiedenen Entwicklungsstufen, behandelt die Gefäßformen, die Verzierung, die symbolischen Zeichen, die Herkunft und Weiterbildung der Gruppe. Der letzte Abschnitt, der manchen Widerspruch hervorrufen dürfte, behandelt die Stellung der W.-B.-Kultur in den übrigen Gruppen des Neolithikums.

Die Herleitung der W.-B.-Kultur aus der Megalithkultur, wie bei Kossinna oder Aberg, lehnt lehnt der Verfasser ab. Er verneint jede engere Verwandtschaft irgendeiner neolithischen Kultur mit W.-B. und betrachtet sie deshalb als autochthon.

Der Veröffentlichung sind gute Tafeln beigegeben. Mögen dieser Monographie bald andere der übrigen Kulturen Mitteldeutschlands folgen, die mit gleicher Exaktheit gearbeitet sind.

HERBERT KÜHN.

RICHTHOFEN, BOLKO Frhr. v., Die ältere Bronzezeit in Schlesien. Vorgeschichtliche Forschungen, Band I, Heft 3. Lex. 8°. 164 S. mit 34 Tafeln und 3 Karten. Berlin 1926. Walter de Gruyter & Co.

Verhältnismäßig gut bekannt, wenn auch lange noch nicht gut durchgearbeitet, sind die großen ostdeutschen Urnenfelder vom sogenannten Lausitzer Typus, während wir über die vorhergehenden Perioden bisher recht wenig unterrichtet waren. R. hat es nun unternommen, den Formenvorrat der Zeit zu untersuchen, die vom Ende der Aunjetitzer Kultur bis zum Beginn der Lausitzer reicht und etwa mit der 2. Periode der Bronzezeit nach Montelius gleichzusetzen ist.

Nach der Fundart stehen die Einzelfunde an erster Stelle, Verwahrfunde sind selten, und von Gräbern der zweiten Periode sind etwa 20 Fundorte bekannt. Die Gräber gleichen in ihrer Bauart denjenigen in anderen Gebieten aus der gleichen Zeit, sie messen etwa $\frac{1}{2}$ — $\frac{3}{4}$ m in der Höhe und 8—10 m im Durchmesser. In der Hügelmitte findet sich entweder eine aus Steinblöcken errichtete Grabkammer oder eine steinsetzungslose Grabgrube. Die meisten Gräber sind Skelettgräber, nur vereinzelt läßt sich ein Übergang zur Leichenverbrennung nachweisen.

In 3 Fundkarten stellt R. die Verteilung der schlesischen Funde aus der 1., 2. und 3. Periode nach Montelius dar und gibt zu jeder von ihnen ein genaues Fundortsverzeichnis. Daraus ergibt sich, daß von einer schwachen Besiedelung Schlesiens während der 2. Periode, wie man früher annahm, nicht mehr die Rede sein kann. Das Fundmaterial wird in drei großen Abschnitten: Keramik, Schmuck sowie Werkzeuge und Waffen behandelt. Die Keramik zeichnet sich durch eine ausgeprägte Rillenkeramik aus, die aber im Stil und in der Form von ähnlichen Erscheinungen in der jüngeren Bronzezeit abweicht. Daneben

tritt eine typische Buckelkeramik auf, die ganz allmählich in die gut bekannte Buckelkeramik der Lausitzer Brandgräberfelder übergeht. „Die frühe Buckelkeramik Schlesiens führt kleine, aufgesetzte oder von innen herausgedrückte, nicht oder nur ganz schwach von der Wandung abgesetzte Buckel. Die Annahme, daß beim Entstehen der schlesischen Buckelkeramik etwa der Einfluß irgendwelcher Metalltechnik mitgewirkt hätte, wäre nicht gerechtfertigt. Wie weit bei der Entwicklung der Buckelverzierung die Absicht mitsprach, die weibliche Brust nachzubilden, ist schwer zu entscheiden. Vorhanden war sie nach der Form mancher ausgeprägter Buckel, besonders aus der für die Lausitz typischen Art zu schließen, zum Teil wohl sicher, auf keinen Fall jedoch ursprünglich. Dies beweist die Form der ältesten kleinen Buckel. Alle keramischen Haupttypen der schlesischen Urnenfelder aus der 3. Periode haben bereits in der Zeit der Skelettgräber der 2. Periode ihre Vorformen. Buckelterrinen sind hier ebenso bedeutsam, wie Buckelkannen, Tassen mit kantigem Umbruch und zweihenkelige Töpfe. Auch doppelkegelförmige Gefäße waren in dieser Stufe bereits vorhanden.“

Allein schon die Keramik zeigte, was auch durch die anderen Altsachen bewiesen wird, daß die Kulturformen der 2. Periode Ostdeutschlands auf die der Aunjetitzer-Kultur zurückgehen, und somit auch die Formen der späteren Urnenfelder sich indirekt aus ihr entwickelt haben. Hierfür spricht auch die Tatsache, daß die Körperbestattung nur ganz allmählich durch die Brandbestattung abgelöst wird, daß also ein grundsätzlicher kultureller Unterschied nicht nachzuweisen ist.

Im allgemeinen sind die Kulturformen in Ostdeutschland bodenständig, Kultureinflüsse zeigen sich nur vom Süden oder Südosten, also aus Böhmen, Mähren und Ungarn her; so gut wie gar nicht aber aus Norddeutschland.

Die ununterbrochene Entwicklung der späteren Formen aus der Aunjetitzer-Kultur und damit letzten Endes auch aus der spätneolithischen Kultur veranlaßt R. auch eine volkliche Übereinstimmung anzunehmen. Mit Recht wendet er sich gegen die Anschauung der tschechischen und polnischen Forscher, die eine slawische Bevölkerung als gegeben ansehen. „Jedoch sind ihre Gründe unmethodisch und verfehlt. Weder von der Urnenfelderkultur zur kaiserzeitlichen, noch von der kaiserzeitlichen zur slawischen ist in Böhmen ein unmittelbarer Übergang nachweisbar.“ Wegen der starken Unterschiede, die die ostdeutschen Kulturen von den norddeutschen scheiden, hält R. jene auch nicht etwa für germanisch, wie verschiedentlich ausgesprochen ist. „Will man die ostdeutsche Kultur der Periode 2 und die auf ihr beruhende Lausitzische überhaupt mit einem bestimmten Volksnamen belegen, so verdient jedenfalls die Bezeichnung illyrisch den Vorzug.“

Die überaus fleißige und an Ergebnissen reiche Arbeit R.s macht dem Verfasser und der gründlichen Segerschen Schule, aus der sie hervorgegangen ist, alle Ehre. K. H. JACOB-FRIESEN (Hannover).

ALEXANDER SCHARFF, Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte. Morgenland, Darstellungen aus Geschichte und Kultur des alten Orients, Heft 12. Verlag J. C. Hinrichs, Leipzig. Format 8°, 69 Seiten, 16 Tafeln.

Verfasser ist ein Ägyptologe, der für die europäische Vorgeschichte seine Schulung durch Hubert Schmidts Vorlesungen und Schuchardts Arbeiten erhalten hat. Er gibt eine übersichtliche Zusammenfassung der großen kulturgeschichtlichen Gruppen in der Vorgeschichte Ägyptens (4. Jahr. v. Chr.) und will der Öffentlichkeit die Folgerungen zugänglich machen und begründen, die sich aus den Funden und Forschungen der letzten Jahrzehnte ergeben haben. Die Arbeit ist ein Ausdruck des umfangreichen Materials, das neuerdings durch die Wissenschaften von den ältesten Kulturen um das Mittelmeer herum zutage gefördert ist und das Verarbeitung und Vergleichung fordert. Nachdem in der Ägyptologie wie in den Nachbarwissenschaften überall Einzeluntersuchungen eingesetzt haben, drängen sich die Ergebnisse dieser Umschau auf jedem Gebiet heran. Sie werden in der nächsten Zeit gewiß das Bild der Entstehung und Berührung der ältesten Kulturen noch vielfach erweitern, in vielen Punkten auch umgestalten. Da werden viele Mitarbeiter auf den Nachbargebieten dem Verfasser dafür dankbar sein, daß er ihnen eine klare Zusammenfassung dargeboten hat.

Scharff hat sich die Aufgabe einer Darstellung gestellt, bei der er sich im allgemeinen an der Oberfläche halten muß, um den Fernstehenden verständlich zu bleiben und dem Historiker und europäischen Prähistoriker die großen Züge an die Hand zu geben, die er für sein eigenes Arbeitsgebiet braucht. Aber

in glücklicher Weise geht er an ein paar Stellen in die Tiefe, wo das Gebiet von allgemeinem Interesse ist und wo es sich um die umstrittenen Punkte handelt, denen man in der ägyptologischen Literatur immer wieder begegnet. Hier wächst sich die auf weite Kreise berechnete Schrift zu Einzeluntersuchungen aus, die jedem erwünscht sein werden, der wissen will, worum es sich bei den Streitfragen handelt. Ich greife ein paar Punkte heraus, die dem Leser wichtig sein werden.

Scharff hat endlich auch einmal auf ägyptologischer Seite den Standpunkt betont, der in den Nachbarwissenschaften längst angenommen war, daß er nämlich die ununterbrochene Kulturentwicklung vom Paläolithikum bis in das Neolithikum hineinführt. In Ägypten liegt eine Entwicklung vor, die derjenigen im übrigen Nordafrika parallel läuft und sich in den jüngeren Stufen mit der bekannten Capsien-Kultur berührt. Es ist zweifellos ein Fehler, wenn die Ägyptologen sich in den letzten Jahrzehnten immer noch nicht entschließen konnten, sich mit den verschiedenartigen und gut bestimm- baren Funden von Feuersteingeräten irgendwie auseinanderzusetzen. Nach der heutigen Lage der Dinge ist nicht zu bezweifeln, daß wir die Kulturentwicklung des Niltals durch diese primitiven Gegenstände um ein paar Jahrtausend weiter rückwärts verfolgen können.

Das Neolithikum tritt uns in Ägypten an größeren Fundstätten in einer Zeit entgegen, in der man schon Kupfer und Gold verarbeitete, zuletzt auch Silber, dazu Halbedelsteine, Elfenbein, Knochen und Leder, und in der man Mattengeflecht und Tongefäße herzustellen wußte. In den Daten der „Sequence Dates“ von Petrie¹⁾ sind schon zwei Gruppen von Fundstücken unterschieden, die man als eigene „Kulturen“ angesehen hat: die erste Kultur, Petries Datum 30—38 mit altertümlichem Charakter, in Oberägypten und Nubien verbreitet und offenbar bodenständig afrikanisch; die zweite Kultur, von Petries Datum 39 bis an den Anfang der geschichtlichen Zeit (Datum 80) heran im nördlichen Oberägypten verbreitet, vielleicht auch in dem sehr unergiebigem Delta vorhanden, mit verwandten Erscheinungen in Palästina. Vor diese beiden Kulturen gehört eine älteste Schicht, von Petrie „Badari“ genannt und in seine Daten 1—30 eingeordnet; Fundstücke aus ihr kann man in London (University College), Oxford (Ashmolean Museum) und in Kairo sehen und sich dadurch ein Bild von den seltsam geformten Funden machen, die von denen der sonstigen ägyptischen Vorgeschichte durchaus abweichen.

In der Feststellung der verwandten Erscheinungen in Palästina bei den Formen der 2. Kultur war schon ein Hinweis auf asiatische Einflüsse enthalten. Solche Beziehungen zum Ausland begegnen uns auch an anderer Stelle. Beziehungen zu Babylonien erkennt Scharff nur für das Ende der Vorgeschichte und für die frühdynastische Zeit an; dadurch erledigt er seinerseits den Gedanken an eine Gemeinsamkeit der Ägypter und Mesopotamier in der Urzeit. Ebenso gehört die Verbindung der ägyptischen Megalithbauten mit den afrikanisch-europäischen Dolmen in Scharffs Darstellung erst in den Anfang der geschichtlichen Zeit, sodaß auch er in dieser wichtigen Frage noch nicht recht weiter kommen kann.

Um so kräftiger greift er bei der Besprechung der Chronologie ein. Für ihn drängt sich das Alte Reich (3. Jahrh. v. Chr.) so stark zusammen, daß König Menes, der Gründer der 1. Dynastie, nicht mehr jenseits von 3000 v. Chr. eingesetzt werden kann. Auch die Einführung des Kalenders ist dann nicht mehr auf 4241 (4236) v. Chr. zu legen, sondern muß um 2778 v. Chr. geschehen sein. Dieses letztere Datum führt bei den gegenwärtigen Ansetzungen auf König Zöser, unter dem der später zum Gott erhobene Weise, Baumeister, Zauberer und Astronom Imhôtep gelebt hat; vielleicht geht auch die Neuordnung des Kalenders auf diese überragende Persönlichkeit zurück. Derartige Kombinationen haben etwas Verlockendes, man darf sie allerdings nicht als Sicherheit nehmen.

Scharff schließt mit einer Charakterisierung der ägyptischen Plastik der Vor- und Frühzeit, die vor dem Erscheinen meines Aufsatzes in Ipek 2 (1926) 64 ff., niedergeschrieben war. Er verfolgt ähnliche Gedankengänge wie ich und gliedert die älteste Plastik in die sonstigen Erscheinungen der ersten vorgeschichtlichen Kultur ein.

Als Ergebnis seiner Untersuchungen betont Scharff die Entwicklung der ägyptischen Kultur aus bodenständigen Elementen heraus; sie hat sich wohl in Berührung mit dem Auslande abgespielt, ist aber nirgends von ihm entscheidend beeinflußt worden. Dieses Urteil liegt in der Richtung derjenigen Gelehrten, die in der ägyptischen Kultur eine echt afrikanische gesehen haben. Ihre Grundzüge

¹⁾ Vgl. Roeder in Ipek 2 (1926) 66.

haben sich stets geradlinig weiter entwickelt — wobei es nur selbstverständlich ist, daß wir besonderes Interesse für die Abweichungen von der geraden Linie gehabt haben, die auf fremden Einfluß zurückgehen.

ROEDER, Hildesheim.

WILHELM WORRINGER, Ägyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung. R. Pieper & Co., Verlag, München 1927.

Kapitel I (S. 1—24) behandelt Land und Volk von Ägypten, die Rasse, den Ursprung der Kultur.

Kapitel II (S. 25—45) untersucht auf diesem Hintergrunde den Wert der ägyptischen Kunst, deren „einzigartige Eigenschaften Sicherheit, Einheitlichkeit und Konsequenz“ sind. Charakter und Ausdrucksformen werden verfolgt, besonders Monumentalität, Naturalismus, dazu Sonderfragen wie Sphinx und Schrift.

Kapitel III (S. 46—87) stellt die Typik und einzelne Formen der ägyptischen Architektur dar, darin Monumentalbauten, Pfeiler und Säule, sowie einige Stücke der Plastik.

Kapitel IV (S. 88—106) wirft die Frage nach dem Raumgefühl in den ägyptischen Bauten auf unter Anknüpfung an den „zwanzig Jahre zurückliegenden denkwürdigen Schulmeinungsstreit zwischen Alois Riegl und August Schmarsow“, und klärt diese durch Untersuchung der Raumgestaltung, der Bedeutung von Mauern, Säulen und Wirkung der Wandflächen.

Das Nachwort (S. 107—111) stellt das ganze Buch nicht als eine entschiedene Lösung, sondern als die Stellung der wesentlichen Fragen dar; in weitblickender und selbstkritischer Weise wird hier die Anregung zu weiterer Erörterung der Probleme gegeben.

29 Abbildungen von verschiedenem Werte sind beigegeben, teils nach guten und seltenen Photographien, teils nach Zeichnungen von Reliefs; merkwürdigerweise hat W. nicht überall eine enge Verbindung zwischen Bildern und Text herbeigeführt.

Man hat dem Buche von W. mit großen Erwartungen entgegengesehen, weil der Verfasser schon in seinen früheren Arbeiten Bemerkungen über ägyptische Kunst gemacht hatte, die ein tiefes Eindringen in ihre Eigenart verrieten. Bei der Einstellung von W. ist allerdings die „Einfühlung“ nicht das Wesentliche für ihn, sondern vielmehr die „Abstraktion“. Er ist unter den Kunsthistorikern ein ausgesprochen philosophischer Kopf und legt das Schwergewicht auf abstrakte Formulierungen und auf die logische Erfassung kultureller und künstlerischer Probleme. Im Laufe seiner Untersuchungen hat W. mit seiner zugespitzten Kritik alle Erscheinungen der ägyptischen Kultur unter die Lupe genommen, und er ist immer weiter dahin gekommen, die Leistungen der alten Ägypter von dem Nimbus der hohen Bewertung zu entkleiden, die sie seit dem Altertum umgab. Er sieht in Ägypten nur Zivilisation, keine Kultur, wie er mit scharfer Gliederung betont („Zivilisation bedeutet im Gegensatz zu Kultur den Sieg der lebenserhaltenden Tendenzen über die lebenserschwerenden“, S. 8).

Die Herausstellung der Bedeutung der Amarna-Epoche der ägyptischen Geschichte nennt er „eine ganz ungehörliche Überschätzung“, wobei er vermutlich an überschwengliche Bewunderung durch Laien denkt, aber vielleicht doch seinerseits die Wichtigkeit jener „Episode“ für die Erkenntnis der ägyptischen Kunst und Religion unterschätzt. W. will nichts wissen von der in romantischen Gemütern besonders starken Wirkung der geheimnisvollen Schöpfungen der alten Ägypter, und so nimmt er für die Freilegung des Sphinx von Gise den Standpunkt ein, daß der Verlust des vielbewunderten Anblicks des verschütteten Sphinx nichts bedeute gegenüber der starken Sprache des jetzt zur Geltung gebrachten vollständigen Löwen (worin ich ihm beipflichte). Das Geheimnis der Hieroglyphen enthält für W. nichts Verlockendes mehr, nachdem sie entziffert sind und sich die prosaische Geschichte eines Schriftsystems ergeben hat. Die hohe Bewertung der ägyptischen Kultur beruht für W. auf einem verständnislosen „Credo quia absurdum“. „Die ägyptische Oasenkultur“ ist ihm ein „dünnblütiges Kunstprodukt“, dessen Wert lange genug überschätzt wurde und nun gründlich erfaßt werden müsse.

Ich greife ein paar Gruppen aus W. Gedankengängen heraus, zuerst aus der Einleitung, die sich mit den Grundfragen der ägyptischen Kultur beschäftigt. Die Rasse der alten Ägypter ist, wie W. aus anthropologischen Forschungen richtig entnimmt, ein „Mischprodukt aus heterogenen Bestandteilen“. Das Ägyptertum ist ihm „ein Kunstprodukt oder, besser gesagt, ein Künstlichkeitsprodukt besonderer kultureller oder zivilisatorischer Umstände“, und „und diese hat ihm seine entscheidende Wesensprägung

in so starkem Maße gegeben, daß die Frage nach dem Mutterboden der natürlichen Entstehung ganz bezugslos bleibt. Ägypten ist eine Kolonie auf Kunstboden und hat die kulturelle Sonderform einer solchen“ (S. 3). Die Ägypter sind für W. ein „Kolonistenvolk“, das z. B. in der Religion „keine mythen-schöpferische Kraft hat“. Die „zivilisatorische Hochzüchtung“ ist für W. kein Charakterausdruck orientalischen Wesens. Der Ägypter „ist nicht unorientalisch, sondern überorientalisch. Schon die berechnende Tatkraft, zu der er gezwungen ist, wenn er durch die Bemeisterung von Naturkatastrophen sein Land fruchtbar machen will, rückt ihn vom Kernbegriff eines Orientalen, nämlich der Passivität ab“. Man muß sich bei dieser Stelle die Frage vorlegen, ob denn W. das innere Wesen des Orientalen und des Orients richtig erkannt hat, und ob nicht bei unbefangener Würdigung orientalischer Völker doch auch die alten Ägypter eine Ausprägung des orientalischen Typus, wenn auch nach einer bestimmten Richtung hin, darstellen. Auch an anderen Stellen gewinnt man den Eindruck, daß W. mit dem Lande Ägypten und dem Denken und Fühlen seiner Bewohner nicht vertraut ist. Es ist ein belangloser Irrtum, wenn W. von „fruchtbaren Reisfeldern“ (S. 6), die es in Ägypten nicht gibt, spricht; aber er ist eines der Anzeichen für die Erdferne seiner Anschauung. Bei der Besprechung von Sphinxen und anderen Fabelwesen erwähnt W., daß der Ägypter an die wirkliche Existenz solcher Mischgebilde geglaubt hätte, und fügt hinzu: „aber es wird sehr schwer sein, den Grad seiner Gläubigkeit zu durchschauen“. In dieser Bemerkung liegt der Skeptizismus des modernen Menschen; man muß sich schon etwas mehr in den Ägypter des Altertums hinein versetzen, wenn man seinen Gedankengängen folgen will.

In seiner Untersuchung der ägyptischen Rasse geht W. durchaus richtige Wege, aber die Betonung des landfremden Elements in den Niltalbewohnern sollte nicht in den Vordergrund gestellt werden. Im Gesamtcharakter der Ägypter und ihrer Entwicklung in geschichtlicher Zeit ist dieses Moment das nebensächlichere, und das Wichtige ist die von W. auf S. 4 zurückgestellte Tatsache, daß die übermächtige Natur des Landes seine Bevölkerung immer in eine bestimmte Tätigkeit und Richtung hineingezwungen hat; diesem überragenden Einfluß sind alle Überflutungen des Niltals durch fremde Völker erlegen, auch wenn sie in der Sprache, Technik und in religiösen Vorstellungen ihre Spuren hinterlassen haben. Nicht richtig scheint mir deshalb der Vergleich: „Ägypten spielt für das Altertum in gewisser Beziehung die Rolle, die innerhalb der Neuzeit Amerika spielt.“ W. hat einige Züge in der ägyptischen Kultur mit scharfem Blick erkannt, z. B. das Fehlen kriegerischer Stimmung oder die Beschränkung des Sexuellen. Aber diese und andere Dinge scheinen mir nicht Ergebnisse der hochgezüchteten und zivilisatorisch verdünnten Kultur, sondern sie gehören dem Wesen des naturnahen Bauernvolkes genau so an, wie bei anderen Völkern.

Für die ägyptische Literatur betont W., daß ein Mangel an religiösem Gefühl vorliegt, die Weisheitslehren nur Anweisungen zu richtigem Verhalten sind, ein episches Heldenlied fehlt und ein Weltuntergangmythos nicht vorhanden ist. Wieder sind die Tatsachen richtig erkannt, wenigstens im wesentlichen und soweit die ausführlich zitierten Gewährsmänner das Richtige getroffen haben. Und doch ergibt sich ein Bild, daß der Kenner Ägyptens und seiner antiken Kultur nicht für zutreffend halten kann. Es ist übertrieben, den Ägyptern den biographischen Sinn abzusprechen (S. 11); sie haben ihn wie alle orientalischen Völker, nur in einer bestimmten Ausprägung. Epen sind uns erhalten; wir ahnen aber und wissen sogar in einigen Fällen, daß Lücken in der Erhaltung uns hindern, ganze Gruppen der ägyptischen Kultur richtig zu würdigen.

Die ägyptische Religion ist bei W. gemäß seiner Einstellung besonders auf den systematischen Aufbau hin untersucht worden. Gerade dieser aber ist die Schwäche der Ägypter, und in der systematischen Durcharbeitung und folgerichtigen Weiterentwicklung der überlieferten Vorstellungen haben die ägyptischen Priester versagt. W. erkennt richtig das Weiterwirken vorgeschichtlicher Vorstellungen: „Fetischismus wird thelogisch domestiziert.“ Die künstliche Erhaltung überwundener Vorstellungen steht ihm im Vordergrund, und so drängt sich ihm die Empfindung auf, daß das Sinnlose, die Paradoxie, Ägypten den falschen Schein der religiösen Weisheit gegeben hat. Diese Gedankengänge gehen m. E. über das Ziel hinaus. Das wirkliche Leben der ägyptischen Religion, das innere Fühlen ihrer Gläubigen ist übermäßig in den Hintergrund gedrängt und dadurch ist das Bild der wirklichen Sachlage entstellt. Die gleichen Einwände könnte W. gegen andere frühe Kulturen und Religionen erheben. Viele seiner Einzelbeobachtungen sind richtig und wertvoll, aber ich kann der letzten Schlußfolgerung nicht bei-

stimmen, daß auch hier das „Credo quia absurdum“ (S. 19) die Erklärung für die geistige Bedeutung sein soll, die Ägypten doch tatsächlich in der antiken Mittelmeerwelt gehabt hat.

Auf Grund dieser vorbereitenden Untersuchungen kommt W. zu einer Betrachtung der ägyptischen Kunst, bei der er wiederum den Standpunkt des kritischen Skeptikers einnimmt. Er spricht im wesentlichen von der ägyptischen Architektur und untersucht zunächst die äußere Erscheinung der Bauten in ihrem ursprünglichen Zustande. Dabei vergleicht er sie mit großlinigen und großflächigen Bauten der Gegenwart und stellt beide auch im Bilde nebeneinander. W. betont richtig die innere Verwandtschaft der modernen Architektur mit der altägyptischen. Nur kann ich nicht an die gleichen künstlerischen Tendenzen für beide glauben und den „architektonischen Amerikanismus“ (S. 29) für die ägyptischen Tempel nicht anerkennen. Hier ist W., wie mir scheint, den Weg gegangen, vor dem er selbst an anderer Stelle warnt: „Jeder Analogieschluß aus uns vertrauten Welten wird hier notwendigerweise zu einem Trugschluß.“

Verfolgen wir die wesentlichen Züge, die W. für die ägyptische Architektur herausarbeitet. Sie zeigt, wie er beginnt, einen primitiven Naturalismus, aber „naturalistische Unmittelbarkeit wird von naturfernster Abstraktheit künstlich überarbeitet“. Nicht die Phantasie eines jugendfrischen und schöpferischen Volkes äußert sich in ihr, sondern es ist ein „Naturalismus der Hochkultur, oder besser gesagt Hochzivilisation“. Ihr fehlt die Dämonenwelt und die Phantastik anderer Völker, auch des Orients. Elemente primitiver Anfänge sind in ihr enthalten neben den hochentwickelten Formen späterer Epochen. Aber das ist auf anderen Gebieten ebenso: „Nur dem Ägypter selbst war diese gegensätzliche Form der Überarbeitung selbstverständlich, die Nachwelt aber dichtete letzte Tiefsinnigkeiten hinein. Die Rätsel, für den Ägypter in den Sphinxgestalten gar nicht vorhanden, werden erst von den Griechen hineingedichtet.“

Bei der Betrachtung der Hieroglyphen beschäftigt sich W. eingehend mit ihrem System und erkennt dieses im wesentlichen durchaus richtig, betont dann allerdings vorwiegend diejenigen Züge, die in sein Bild von der altägyptischen Kultur hineinstimmen. Das hieroglyphische Schriftbild ist für W. künstlerisch erstarrt, nicht in dem zitternden Fluß, der ihm Ausdruck innerer Spannung ist. W. drängt hier ebenso wie an anderen Stellen die Wirkung ägyptischer Kunstwerke, auch ornamentaler Kompositionen mit Schrift, von jedem inneren Leben zurück zu dem bewegungslosen toten Schema, das man früher in erster Linie zu sehen gewöhnt war. Inzwischen haben aber neue Funde und eingehende Untersuchungen gezeigt, daß dieses gelegnete Leben vorhanden gewesen ist. Werkstattfunde und außergewöhnliches Abweichen von den herkömmlichen Typen haben uns das Ringen selbständiger Köpfe unter den altägyptischen Künstlern kennen gelehrt. Ich sehe eine Schwäche von W.s Buch darin, daß er über diese außergewöhnlichen und doch wesentlichen Züge schweigt, obwohl er sie zweifellos gut kennt. In den Vordergrund gestellt und zum Mittelpunkt eines Bildes gemacht, in dem die Einfühlung in die antike Psyche versucht wird, würden diese aus dem Leben gewonnenen Züge den Eindruck wesentlich ändern.

In Kapitel III, der Untersuchung des architekturgeschichtlichen Geschehens, verweilt W. bei der Beziehung zwischen den ägyptischen Monumentalbauten und den Megalithbauten, die von Europa über Ägypten hinweg bis weit nach Afrika und Vorderasien hineinreichen. In der kolossalen Größe der ägyptischen Bauten sieht W. einerseits eine „Mumifizierung vorgeschichtlicher Großartigkeit“ und andererseits eine äußere Maßsteigerung ohne gleichwertigen inneren Gehalt, eine „ideelle Leere mit Rekordleistungen“. In der „dünnen Luft der ägyptischen Oasenkultur“ sind die ägyptischen Bauten entstanden, die einen „Sieg der architektonischen Vernunft über die architektonische Sinnlichkeit“ darstellen. Aus diesem Standpunkt heraus kann W. das Urteil von Curtius, daß ägyptische Bauten zum ersten Male ein „gesteigertes Lebensgefühl gestaltet hätten“, nicht anerkennen, weil er das „Leben“ in keiner Weise mit dem Wesen der ägyptischen Kunst zusammenbringen will. Hier entfernt sich W. mit seiner Kritik, die sich auf geschickt gedeuteten Grundlagen aufbaut, von der Wirklichkeit zugunsten eines berechtigten, aber zu weit getriebenen Skeptizismus.

Die Erfindung der Säule, deren erstes Auftreten in dem soeben freigelegten Totentempel des König Zoser (Dyn. 3) W. schon erwähnt, will ihm nicht zu dem ägyptischen „Geist reiner abstrakter Architektonik“ passen. Sie soll dem „Rokokocharakter der ägyptischen Empfindsamkeit“ angehören, die er nicht mit dem eigentlichen Wesen der ägyptischen Kultur zu einer inneren Einheit verschmelzen kann. Wieder scheint es mir, daß W. die historischen Tatsachen umdeutet nach dem grundsätzlichen

Standpunkt, den für die Beurteilung der alten Ägypter gewonnen hat. Wer z. B. S. 65—67 vorurteilslos liest, wird erkennen, wie er alle Züge ablehnt, die zu seinem Gesamturteil in Widerspruch stehen. Das scheint mir für die Erkenntnis geschichtlicher Zusammenhänge oder für die Erfassung von künstlerischem Schaffen doch zu theoretisch vorgegangen.

Bei der Untersuchung der künstlerischen Raumgestaltung tritt W. zunächst von außen an die ägyptischen Tempel heran. Sie zeigen ihm nicht, daß der Außenbau „die Schale eines inneren Kernes von gefühlter Raumlebendigkeit ist“. Die ägyptische Mauer ist stumm, verwandt der „glatten Mauer, die eine Fabrikanlage zusammenschließt“; nur die Phantasie des romantischen Historikers kann in ihr die „Würde eines heiligen Schweigens“ sehen. Ebenso läßt der Anblick von oben nur das Aneinanderstoßen von Flachdächern erkennen; sie bilden in der Gesamtheit eine gemeinsame Terrasse, die von der Mannigfaltigkeit der Innenräume so wenig verrät wie eine Pyramide. Im Innern fehlt die freie Raumgestaltung. Die Säle und Kammern der Tempel des Alten Reiches sind nur ein „Loch in der Erde“. Schwach erleuchtet schließen sich die Höhlen zu Gängen zusammen wie Stollen eines Bergwerks. Im Neuen Reiche herrscht die von Riegl erkannte Raumscheu: Räume werden durch die Massenwirkung eines Säulenwaldes erstickt, Flächen werden überall zerschnitten. So kommt W. zu dem Schluß, daß das räumliche Bewußtsein dem Ägypter fremd war und erst später in der Welt erwacht ist.

Auch in dieser letzten und für W. höchsten Frage urteilt er m. E. einseitig. Es gibt in ägyptischen Tempeln und in der Profanarchitektur noch viele andere Formen als die wenigen, von denen W. ausgeht und die er immer wieder als Beispiel benutzt. Für die Gebäude denke man an Kioske, an Kapellen mit durchbrochenen Fassaden, an den eleganten lebensfrohen Schwung bürgerlicher Bauten und festlicher Hütten, an denen man nicht schnell (S. 69) vorüber gehen darf. Für Raumgestaltung denke man an Tempelsäle mit einigen wenigen Säulen, in denen das Verhältnis zwischen Stützen, Wandflächen und -decke gut gegeneinander abgewogen ist und uns auch heute noch das Raumgefühl des alten Baumeisters ahnen läßt. Man blicke auf die Säulenstellungen, die an den Hallen und Gängen sichtbar werden. Man ziehe nicht das schwerfällige Karnak der 19. Dynastie heran, sondern den leichten, aufgelösten und ausdrucksvollen Terrasstempel der 18. Dynastie von Dêr-el-Bahri. Man spüre einmal der vorhandenen Mannigfaltigkeit der ägyptischen Bauten nach, statt sie abzulehnen und alle Konstruktionen auf die einfachste Formel zurückzuführen. Dann werden die Dinge erheblich anders aussehen.

Das sympathische Nachwort regt die Aufnahme der Fäden durch andere Forscher an, es verlangt Diskussion. Hoffentlich kommt sie. W.s Buch steckt voll von Ideen, und überall sind scharfe und wohlüberlegte Beobachtungen eingestreut. Auf diese möchte ich besonders hinweisen und ihre Fortwirkung aufrichtig wünschen. In vielen von ihnen komme ich zu dem gleichen Ergebnis, freilich von anderem Standpunkt her und auf anderen Wegen. Wenn ich grundsätzlichen Erwägungen nicht überall beistimmen konnte, so möge man in der Äußerung des entgegengesetzten Eindrucks auch nur den Wunsch sehen, die Sache selbst zu klären und zur erneuten Prüfung des Befundes wie des Urteils anzuregen.

G. ROEDER (Hildesheim).

FESTSCHRIFT zur Feier des 25jährigen Bestehens der Frankfurter Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Abhandlungen zur Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Bd. II, Frankfurt a. M. 1925, 140 Seiten, 21 Tafeln, 78 Abbildungen im Text. Kommissionsverlag der Ges. bei H. Bechhold Verlag.

Zur Feier ihres 25jährigen Bestehens legte die Frankfurter Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte einen interessanten Sammelband vor. Er wird durch einen Artikel von Richard N. Wegner eingeleitet, der die Bedeutung Frankfurts für die Völkerkunde behandelt. Frankfurt ist die Wiege der völkerkundlichen Literatur, hier wurde 1557 Hans Stadens Brasilienreise gedruckt und hier wurden später die großen Reisewerke von de Bry und Hulsius verlegt. Posnansky behandelt die erotischen Keramiken der Mochicas und deren Beziehungen zu occipital deformierten Schädeln. So nützlich es ist, diese Keramiken im Zusammenhang abzubilden, so irrtümlich scheinen mir die Folgerungen, die der Verfasser daran knüpft. Lediglich aus Darstellungen verschiedener Varianten des Geschlechtsverkehrs zu schließen, daß eine psychopathische Konstitution vorliege, die sich von den Schädelformierungen herleitet, ist ganz abwegig. Die kunsthistorische Bedeutung der Keramiken wird nicht berührt. Der für die ethnographische Kunstforschung wertvollste Artikel ist der von Vatter „Ein be-

maltes Büffelfell und andere seltene amerikanische Ethnographica im Städt. Völkermuseum zu Frankfurt a. M.". In der feinsinnigen einführenden Art des Verfassers werden in diesem Aufsatz, der sowohl ethnologisch wie formal-kunstgeschichtlich die Bilder würdigt, die Malereien der Prärieindianer des Frankfurter Museums behandelt. Arbeiten von Behrmann zur Verkehrs- und Handelsgeographie, von Johannes Lehmann zur Musikinstrumenten-Forschung, von Paul Leser und Ernst Heinrich Wagner zur Vorgeschichte beschließen den reich ausgestatteten Band.

HERBERT KÜHN.

I. A. LOEBÈR, Das Batiken. Eine Blüte indonesischen Kunstlebens. Oldenburg i. O. Gerhard Stalling Verlag.

Mit diesem Bande führt der Verlag seine Reihe von Textilbänden fort und bleibt damit zunächst noch wie mit Band I, den ozeanischen Rindenstoffen von Paul Hambruch auf dem Boden ethnographischer Kunst. Doch befinden wir uns mit diesem Kunstzweig bereits auf dem Gebiet der Hochkulturen. Das bedeutet allgemein, daß wir es mit einem differenzierten Herstellungsprozeß zu tun haben, und daß das Ornament nicht mehr nur autochthon entsteht und höchstens in engem Umkreis Ausstrahlungen entsendet, sondern daß Einflüsse der benachbarten Hochkulturen sich geltend machen, wie ebenso, daß Technik und Ornament in andere Gebiete weiter geleitet werden. Es ist nun fast verblüffend zu sehen, in wie geringem Grade dies für die Ornamentik des javanischen Batiks der Fall ist. Das indische Kulturelement steuert zwar Motive wie den Garuda, den Lotos, das heilige Rad bei, doch bleiben diese Motive äußerst selten; chinesische Motive wie das Wolkenornament, die *crux suastica*, der Pfauhahn (der chinesische Fonghoang) sind häufiger, doch werden sie im javanischen Geist umgewandelt. So handelt es sich beim Batiken wirklich um eine bodenentsprossene Volkskunst, um eine „Blüte“ des Kunst- und des Volkslebens. Das Malaientum hat den besten, eigentlichsten Anteil daran. Wie selbst noch in der javanischen Plastik der buddhistischen Zeit, die doch so ganz von Indien her inspiriert erscheint, ein unauflösbarer nichtindischer Rest bleibt, eine zärtlich schmiegsame Süße, die eben den Beitrag des Malaientums darstellt, so entwickelt sich auf den Batiks erst recht eine Ornamentik, in der sich dieses zarte und schöne Volk selbst bestätigt. Pflanzen und Tiere des Landes leben in diesen Mustern, sie machen sich nicht etwa gegenständlich in ihnen breit, sondern sind gewissermaßen in diese Muster hineingefiltriert, in sie eingegangen. Es ist vielleicht überhaupt verfehlt, hier von Mustern in europäischem Sinne zu sprechen, denn es besteht nicht wie in Europa ein Gegensatz zwischen Grund und später hinzukommendem Muster, sondern Grund und Muster sind anfänglich zu einer Einheit verschmolzen, so daß das eine vom anderen nicht abzuheben ist, ohne alles zu zerstören. Das besagt auch schon, daß platte Gegenständlichkeit dieser Ornamentik völlig fern liegt. Um etwas vom Sinn dieser Muster zu spüren, denke man an die Namen, die sie führen: *udan liris* = milder Regen, *merang ketjer* = Pflanzenstengel auf die Erde gefallen, *kembang manggar* = Blüten von dem Klappabaum. Als Tracht für Hof und Volk sind die Batiks auf das innigste mit dem Leben des javanischen Volkes verknüpft, mit seinen Tänzen, die Kult sind und seinen kultischen Spielen wie dem *Wajang*, das seine Figuren für die Musterung der Batiks auch hergegeben hat.

Loebèr will es nicht ganz gelingen, diesem Zauber der Batikmuster, diesem Verwobensein mit dem im Leben der Rasse gerecht zu werden, obwohl man überall im Text die verhaltene Wärme der Begeisterung durchspürt, vielleicht ist das aber auch nicht in Worten möglich. Und dann ist Loebèr ja auch in erster Linie Praktiker und Wissenschaftler, der uns eine eingehende Schilderung des Herstellungsverfahrens gibt und auch, was wohl bisher nie zusammenfassend geschehen ist, die Ausbreitung des Batikens innerhalb Asiens und darüber hinaus bis nach Europa schildert. Loebèr ist ja nicht nur einer der besten wissenschaftlichen Kenner der Materie, sondern auch praktischer Pionier des Batikverfahrens in Holland und später durch sein Lehramt in Elberfeld auch in Deutschland gewesen und will es gerade durch dieses Buch wieder sein. Wenn trotzdem das Batikverfahren nie so ganz heimisch in Europa werden kann, Fremdkörper bleibt, so ist das eher ein Ruhmestitel für die Bodenständigkeit dieser Kunst, die ihre Wurzeln in der Seele eines Volkes hat, das unter einer schöneren, glücklicheren Sonne lebt.

Der Verlag hat diesen zweiten Band wieder unvergleichlich schön und sorgfältig herausgebracht. Die Ausstattung in Einband, Satzbild, Textbildern, farbigen und schwarzen Tafeln gehört zu dem Besten, was es auf dem Gebiet der Textildrucke bisher gibt und gestaltet den Band selbst zu einem kleinen Kunstwerk.

ERNST SCHEYER-Köln.

PRÄHISTORISCHE KUNST—ART PRÉHISTORIQUE—PREHISTORIC ART—ARTE PREISTORICA — ARTE PREHISTÓRICO

*

MANIFESTATIONS ARTISTIQUES SOLUTRÉENNES DANS LA VALLÉE DU ROC (CHARENTE)

Avec 6 figures sur planche 33—35.

Par HENRI MARTIN, Paris

Les œuvres d'art signalées dans l'époque solutréenne sont actuellement peu nombreuses, je citerai une courte liste où sont réunies les principales, découvertes :

- 1^o Tête d'Antilope. Grotte de La Cave. 1905. Armand Viré.
- 2^o Cheval. Foyer A de Solutré. 1907. Dr. Arcelin.
- 3^o Mammouth. Neu-Essing. Bavière. 1907. Obermaier et Fraunholz (cf. Ipek 1926, p. 29—32).
- 4^o Défenses de Mammouth. Grotte du Figuier, Ardèche. 1911. P. Raymond.
- 5^o Sculptures sur blocs du Fourneau du Diable Dordogne. 1925. Capitan et Peyrony.

Au Roc le nombre des pièces que j'ai trouvées dépasse largement la série précédente. On ne peut donc admettre, comme beaucoup de préhistoriens, que les Solutréens ignoraient la gravure.

Il n'était pas vraisemblable d'ailleurs que des hommes aussi remarquables, connaissant tous les secrets de la taille du silex, n'eussent pas également exprimé leurs sentiments artistiques du côté du dessin.

Les travaux du Roc, exécutés depuis une vingtaine d'années, m'ont révélé dans plusieurs grottes et dans les talus sous façants des dépôts archéologiques très importants.

Les belles feuilles de laurier et les pointes à cran fournissent des exemplaires d'une finesse et d'une beauté remarquables, où on retrouve l'habileté dans la technique et l'art dans l'exécution.

Les couches explorées m'ont toujours livré dans cette localité des silex en quantité notable et je les ai trouvés juxtaposés aux œuvres sculptées et gravées. Ces manifestations sont donc de même époque.

Les beaux travaux de Henri Breuil sur l'art à l'époque quaternaire nous font comprendre que la sculpture arrive à son apogée à la fin de l'Aurignacien, tandis que la gravure se développe dans toute sa pureté avec le Magdalénien. Or les couches solutréennes du Roc contiennent de médiocres sculptures et de belles œuvres gravées. Cette constatation seule permettrait de les rapporter au Magdalénien, mais les feuilles de laurier et les pointes à cran sont là pour modifier les conclusions, puisque classiquement il faut les ramener au Solutréen.

Nous savons que la répartition du Solutréen est très disséminée et que les beaux foyers sont assez rares. Souvent le Solutréen est médiocrement représenté, ou manque totalement et le Magdalénien succède à l'Aurignacien sans avoir vu s'épanouir les belles pointes à cran et les feuilles de laurier.

D'autre part on considère le Solutréen comme une époque où la gravure n'existait pas. Or les découvertes isolées que j'ai signalées et celles du Roc me permettent de croire le contraire. Les Solutréens exécutaient des gravures sur les os et sur les plaquettes calcaires, ils ornementaient les outils d'un usage courant et conservaient aussi dans leurs grottes d'admirables gravures exécutées sur des fragments lithiques.

Mes recherches au Roc me conduisent à comprendre autrement l'époque solutréenne: J'y verrai l'influence d'artistes originaires d'Asie venus en Europe avec leur science et leur technique, ils se seraient infiltrés entre l'Aurignacien final et le vieux Magdalénien, et auraient imprégné les deux périodes de leurs procédés. Ces hommes peut être ont appris la gravure aux Aurignaciens de la dernière période et auraient été aussi les maîtres des premiers Magdaléniens. Leur influence ainsi comprise ne correspondrait pas à un véritable étage.

On pourrait donc ramener l'étage solutréen à une époque de Renaissance où l'art de la taille se serait perfectionné et où l'apparition de la belle gravure se serait montrée.

Ces hommes ne nous sont pas complètement inconnus. Le squelette de Chancelade trouvé au dessous de couches magdaléniennes répond à cette époque et c'est un mongoloïde. Testut l'a comparé très justement à un Esquimaux; la taille est petite, le crâne dolichocéphale porte une carène sagittale, la face est large et les orbites sensiblement rectangulaires. Au Placard, un des crânes se rapproche également du type caréné. Dans la vallée du Roc j'ai découvert une sépulture sous de gros blocs calcaires, elle contenait trois squelettes humains reposant immédiatement sur un foyer solutréen important. Autour des squelettes se trouvaient quelques silex taillés d'aspect paléolithique. La reconstitution possible de deux crânes m'a permis, de les rattacher au type de Chancelade.

Ces différentes découvertes nous orientent donc sur l'homme qui vivait à l'époque de transition dont nous nous occupons. Il faut reconnaître là une race différente de celle de Crô Magnon, comme Testut l'a si bien fait ressortir, mais rien ne s'opposait à la cohabitation des deux races à la même époque. Les probabilités existent donc pour établir une relation entre les hommes de Chancelade du type Esquimaux et l'apparition de l'art solutréen.

Les manifestations de cet art sont assez nombreuses au Roc: il existe d'abord des os et des bois de renne sculptés, où l'ornementation entre en jeu, c'est aussi un fragment de bâton de commandement avec des traits en chevrons, puis un canon de renne avec plusieurs groupes de lignes à éléments parallèles. Je citerai encore une pièce représentant une figure stylisée se rapportant peut être à un souvenir humain. Ces œuvres d'art parfaitement connues dans les couches qui encadrent le Solutréen ne sont pas en général signalées dans cet horizon. Les pendeloques en pierre et les dents percées existent également au Roc.

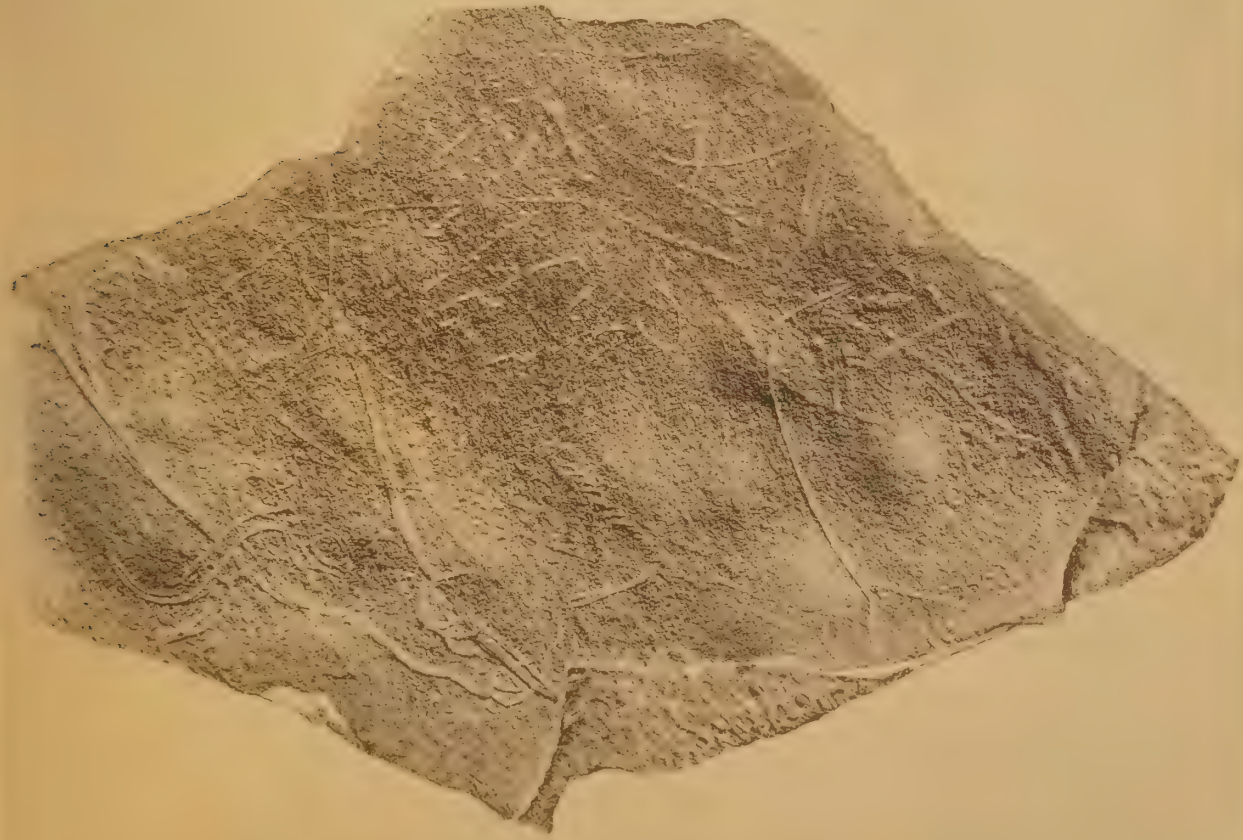


Fig. 6. Plaque en calcaire siliceux. Profil d'une tête de Bison. Superposition d'une tête d'Ours. Grand nat.

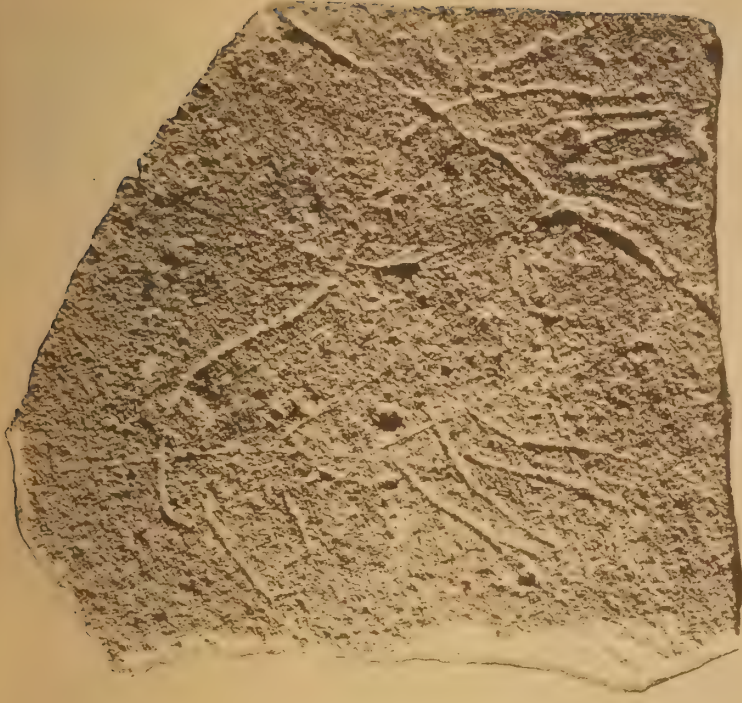


Fig. 5. Plaque en calcaire siliceux. Petit cheval en marche de profil à gauche. Légère réduction.



Fig. 1 et 1 bis. Petit bloc de calcaire sculpté, désigné sous le nom: le Poupon. Grand. nat.

La sculpture est modeste, elle se borne à une petite statuette très fruste dont je n'aurais pas parlé, si à côté d'elle ne s'était trouvé d'autres motifs véritablement sculptés.

Un autre objet est beaucoup plus caractéristique; c'est un fragment de calcaire de la grosseur d'une noix, de couleur rouge brique claire, ayant subi l'action du feu (Fig. 1 et 1^{bis}). Des cercles, au nombre de cinq, entourent le petit cylindre et y impriment des sillons indépendants assez profonds. L'une des extrémités porte une profonde incision elliptique qui limite une sorte de médaillon en saillie, d'un diamètre inférieur à celui du corps de la pièce. Cette saillie ellipsoïde est sculptée intentionnellement, les traits précis correspondent aux sourcils, aux yeux et à la bouche. Ces incisions sont en place et il n'est pas douteux qu'elles représentent les traits d'une figure humaine.

L'œuvre est très primitive et d'un cachet spécial, je n'ai pu dans les différentes publications consultées retrouver quelque chose d'analogue. Ici la signification est très problématique, il en est de même pour beaucoup d'objets trouvés dans les couches paléolithiques supérieures, j'ai surnommé cette pièce le poupon!

Une autre figure à la quelle j'attache un grand intérêt est la représentation d'un ophidien (Fig. 2). L'artiste a remarqué sur une plaque de grès ferrugineux couverte d'empreintes fossilifères une esquisse se rapportant à un animal au cou allongé, il a creusé un sillon profond avec de nombreuses reprises. Ce travail accentue la tête d'un serpent ainsi qu'une faible partie de son corps. La région nasale et la région buccale sont dégagées profondément et cette transformation due au burin, souligne la ressemblance. L'œil, formé d'un petit fossile, est bien en place.

Ici, l'artiste a profité d'un *lusus naturae* bien observé, ses corrections et ses accentuations précisent les caractères du reptile entrevu. La pierre paraît avoir subi une usure, elle est recouverte d'un polissage mat. Cette gravure presque en champ levé est remarquable à cause de sa conception provoquée. Les œuvres indiquées par des traits préexistants et fortuits ne sont pas exceptionnelles.

Les gravures sur pierre rencontrées au Roc ne sont pas très nombreuses puisque quatre seulement méritent d'attirer l'attention. C'est après avoir lavé plus d'un millier de plaquettes que j'ai eu la surprise de découvrir ces gravures. Les plaquettes ne sont pas de grandes dimensions et ne dépassent pas souvent la surface de la main, beaucoup d'autres sont inutilisées et il y a lieu de se demander si elles ne constituaient pas une réserve pour le travail ultérieur.

Sur la Figure 3 on trouve des traits profonds, énergiques, sans reprises ni surcharges qui représentent la silhouette non continue d'un bison. L'animal regarde à droite, sa tête et sa bosse sont un peu indécises, mais le front, les naseaux et la barbiche sont profondément exécutés. Les cornes ne sont pas visibles et l'œil à peine indiqué. La ligne du dos se rapproche de la limite donnée par la pierre. Les pattes postérieures sont incomplètes et interrompues par une fracture. La ligne du ventre est bien indiquée ainsi que les attributs du sexe masculin. Les membres antérieurs sont représentés par quatre traits bien placés

pour indiquer des jambes plantées en avant. Les pieds manquent. L'attitude de l'animal est bien observée, elle est exacte, mais certaines régions sont incomplètes et négligées.

Une plaquette schisteuse de petite dimension, puisqu'elle ne dépasse pas huit centimètres de côté, porte sur une de ses faces, composée d'ocre jaune, un ensemble de dessins fort compliqués (Fig. 4 et 4 bis). Les traits sont nombreux, superposés et avec des reprises, leur largeur est prononcée, ils ont été creusés plutôt avec une gouge qu'avec une pointe.

Après une étude minutieuse, M. H. Breuil a pu délimiter plusieurs animaux. Il suffit d'examiner la photographie sur la figure 4 pour se rendre compte de la difficulté du travail; mais sur le calque de la figure 4 bis on peut saisir la délimitation d'un grand nombre de contours. Après avoir isolé chaque animal gravé, ceux-ci ont été représentés avec des traits de différentes intensités. Ainsi le pointillé fin contourne un petit Cheval, la ligne de traits épais suit le contour d'un Mammouth et le trait plein montre la croupe et une patte postérieure d'un animal exécuté à une échelle plus grande. On pourrait encore, sur cette plaquette, trouver d'autres figurations.

Souvent chez les troglodytes de l'âge du Renne on trouve des gravures superposées où il semble que l'artiste a cherché, dans une esquisse, un mouvement, un détail, oubliant le dessin précédemment tracé et se souciant uniquement de la dernière œuvre entreprise. Parfois il se servait d'une région déjà gravée pour représenter une partie d'un nouveau profil; c'est précisément le procédé que nous apercevons sur la figure 4. Là en effet, il est possible d'entrevoir un museau de Cheval dans le contour du crâne du Mammouth.

Une autre gravure déjà communiquée à l'Institut Français d'Anthropologie¹⁾ et reproduite ici Figure 5 représente un petit Cheval. La technique est toute différente; l'animal est isolé, on ne trouve aucune superposition et les traits sont gravés avec assurance. Le dessin est exécuté avec fermeté, l'animal est représenté en entier de profil regardant à gauche. La tête est forte et surmontée d'un toupet en cimier, le museau est épais, la narine indiquée par un trait transversal, l'oreille est large et son extrémité libre est arrondie. L'œil n'est pas très précis et ses détails manquent. L'encolure est très épaisse, le corps est court et trapu. Les jambes sont bien indiquées, mais le région des sabots est négligée. La queue est très longue, elle descend parallèlement le long d'une des pattes postérieures. Ce petit cheval est bien campé, il est en marche et la position des jambes fait supposer que son allure est celle de l'amble. En effet les deux jambes gauches sont en avant et les deux droites en arrière. Les membres se meuvent donc suivant le bipède latéral. Si cette interprétation se confirmait, il faudrait reconnaître à l'artiste solutréen une observation extrêmement juste pour cette époque.

La plus belle gravure trouvée au Roc est sans contredit l'œuvre représentée sur la Figure 6. C'est une plaque en grès feuilleté d'un rouge sombre violacé

¹⁾ Gravure solutréenne du Roc. Institut François d'Anthropologie. Séance du 18 Février 1925. L'Anthropologie, T. XXXV, 1925, p. 346.

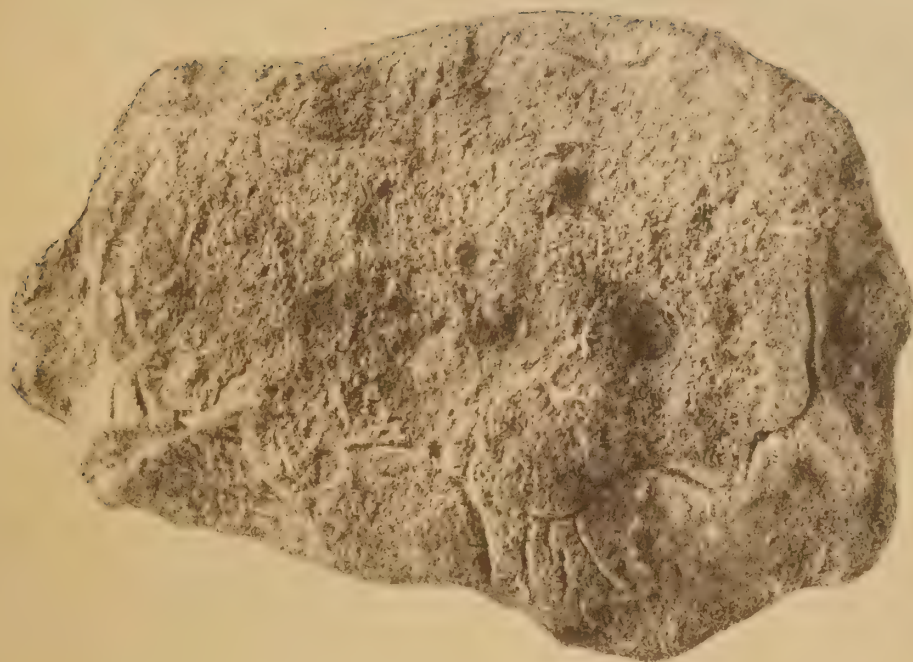


Fig. 3. Plaquette calcaire. Gravure d'un Bison. La tête est dirigée à droite. Grand. nat.



Fig. 2. Plaque calcaire siliceuse. Tête et cou de serpent. *Lusus naturae* primitif, complété par un travail humain intentionnel. Grand. nat.

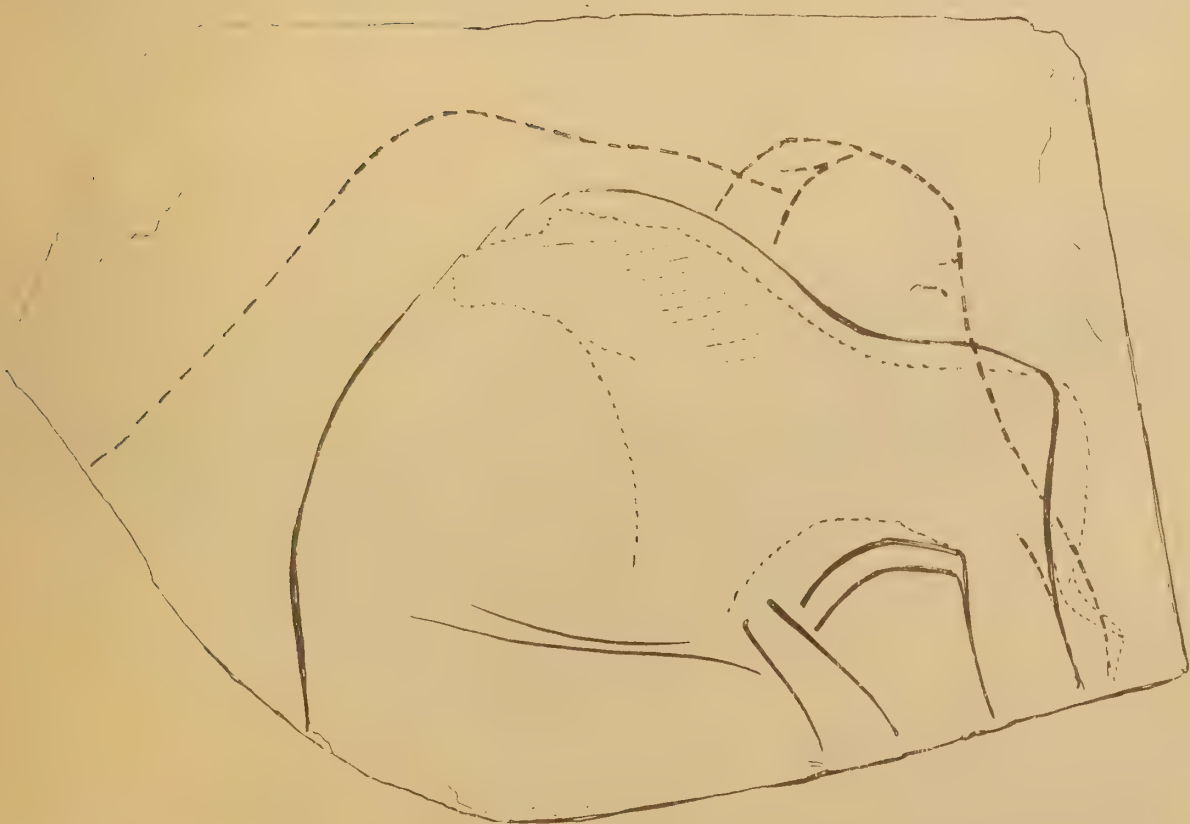


Fig. 4 et 4 bis. Plaquette au Mammouth. Superposition de plusieurs gravures. Agrandissement, largeur réelle: 8 centim. Le trait pointillé fin correspond à un petit cheval, le trait interrompu gras suit le contour du Mammouth et le trait plein indique la croupe et une patte postérieure d'un animal dessiné à une échelle plus grande.

où on distingue un ensemble de traits représentant un bison. Les traits sont exécutés avec une sûreté de main remarquable et l'expression de l'animal est d'un réalisme aussi habile que celui retrouvé sur les plus belles gravures magdaléniennes. L'animal est de profil à gauche. Les contours du museau et des narines sont très précis, la ligne du front se poursuit en arrière avec celle du cou et à la hauteur de la corne gauche cette ligne s'interrompt pour laisser la netteté et le relief nécessaire à cet organe de défense. La corne droite se détache sur un plan profond en raccourci et ses proportions moindres sont exactement exécutées pour observer les lois de la perspective. La bosse n'est pas visible, elle est interrompue par une fracture. L'œil est d'une exécution parfaite; les paupières sont gravées à l'aide de deux lignes concentriques qui limitent un globe oculaire saillant et ellipsoïde. Dans l'angle interne de l'œil on trouve un détail remarquable; c'est la caroncule lacrymale. L'oreille est visible, mais ses contours ne sont pas très vigoureux. La barbiche est figurée par des traits obliques et parallèles.

Sur cette plaquette on distingue encore d'autres traits d'une interprétation difficile; je dois à M. H. Breuil un examen qui a permis de les identifier. Il existe en effet une ligne qui coupe horizontalement le museau, la joue et le cou, ce trait supporte deux boucles en arrière de la narine; l'ensemble correspond à la partie supérieure d'une tête et d'un cou appartenant à un ours. Les deux boucles figurent les oreilles. Au dessous de ces traits et à distance convenable (46 millimètres sur l'original) un autre trait représente la ligne inférieure du cou, celle-ci se continue avec la ligne antérieure d'une patte. Cette figure est incomplète car la région antérieure de la tête manque à la suite d'une ancienne fracture.

La plaquette contient encore d'autres traits douteux et indéchiffrables.

La série des quatre gravures signalées plus haut est suffisante pour nous édifier et je ne chercherai pas à interpréter les traits incertains que j'ai trouvés sur plusieurs autres fragments de calcaire ou de schiste.

Nos pièces du Roc affirment la sculpture et la gravure à une époque où les pointes solutréennes étaient d'un usage courant.

En dehors des gravures exécutées par la main de l'homme il me reste à signaler une plaquette de calcaire très siliceux pesant 6 ^{kil}, 50, sur la quelle j'ai trouvé des impressions d'annélides. L'origine de ces traces ou pistes de ces vers remonte à l'époque jurassique, alors que la pierre n'avait pas encore pris sa consistance. Cette pierre en forme de dalle a été trouvée jadis sur le plateau de la région par les hommes solutréens et après avoir remarqué ces dessins extraordinaires composés de spires et de traits ondulés, ils ont emporté l'objet étrange dans leur grotte. Puis les bords de cette dalle ont été taillés et régularisés avec intention. L'action de l'homme se précise encore par un certain polissage qui fait briller la surface de la dalle et par des macules d'ocre rouge qui la colorent. C'est une pièce qu'on peut, avec M. H. Breuil, regarder comme pierre fétiche. Ce *lusus naturae* parfaitement observé par les troglodytes a été conservé dans le but de quelques pratiques inconnues. Les hommes primitifs ont trouvé sur cette pierre un dessin curieux, étranger à leur facture habituelle, ils en ont été

frappés et l'ont associée à leurs propres œuvres. Cette pièce exceptionnelle mérite notre attention puisqu'elle nous met en face de l'observation d'un artiste, devant une œuvre fortuite où l'intervention humaine se traduit par la mise en valeur d'un dessin inconnu ! Les hypothèses soulevées par un tel objet sont nombreuses, je me borne à signaler seulement sa découverte.

Dans l'introduction de cet article j'ai exposé prématurément mes conclusions, aussi en terminant serai-je très bref.

Toutes les œuvres artistiques du Roc nous placent devant une série d'objets de réelle valeur exécutés avec habileté.

La perfection des dessins met en relief une observation très juste des formes, car ces hommes rendaient le mouvement avec précision.

On ne peut nier que les aptitudes des troglodytes entraient en jeu et que l'exemple des plus habiles servait aussi de modèle aux débutants, mais l'étude aussi les a conduit à l'art véritable.

Travaillaient-ils par goût et pour se distraire ? C'est possible. Mais il est vraisemblable qu'ils attachaient certaines croyances à leurs œuvres.

Les petits mongoloïdes au crâne caréné qui vivaient à une époque caractérisée par l'industrie solutréenne appartenaient à la race de Chancelade. Cette race, je pense, a vécu au contact des Crô Magnon, je lui attribuerai les éléments nouveaux qui s'épanouissent au Solutréen classique. Ils ont introduit la taille remarquable du silex et l'habileté dans l'art de la gravure.

(Sauf la figure 5, parue dans l'Anthropologie, les autres photographies sont originales.)

SCULPTURE DE LA CIVILISATION TRYPILLIENNE EN UKRAÏNE

Avec 41 figures sur les planches 36—43. Par N. MAKARENKO, Kiew, Ukraine

Depuis qu'une nouvelle civilisation préhistorique a été découverte en Ukraine, sous la forme de „plostchadki“ et d'une quantité innombrable de vaisselle céramique, hardiment ornée d'incisions ou encore plus hardiment peinte de dessins sévères, les musées de l'Ukraine ont rassemblé dans leurs collections une énorme quantité d'objets de cette civilisation.

Malheureusement ils restent jusqu'à présent très peu étudiés.

Parmi cette quantité d'objets d'une civilisation très haute et d'une perfection exceptionnelle nous avons beaucoup de statuettes: parfois entières, mais en plus grand nombre morcelées.

Les figures humaines (hommes et femmes) prédominent, mais on rencontre aussi celles de divers animaux.

Tous les emplacements où ont été découvertes les „plostchadki“ nous donnent des statuettes. Elles se trouvent en grand nombre sur les „plostchadki“ mêmes, dans la terre qui les recouvre et même à la surface. Souvent elles sont ramassées par les bergers et les personnes qui passent ces emplacements. Tous les explorateurs des „plostchadki“ en ont extrait.

A ce qu'il paraît, il n'y a pas eu de fouilles dont les inventaires ne soient marqués de statuettes entières ou en fragments.

L'intérêt qu'elles provoquent est d'autant plus grand qu'on les retrouve sur toutes les „plostchadki“ de la civilisation Trypillienne, partout où l'on trouve de la poterie peinte si caractéristiquement et de la vaisselle à ornements incisés; c'est à dire qu'elles sont un attribut indispensable de chaque emplacement; on les retrouve également dans les huttes de la même époque.

Les „plostchadki“ de la civilisation Trypillienne, comme on le voit de plus en plus clairement, ne sont pas l'attribut des exigences similaires de la vie d'un peuple du passé. Ce sont les restes de demeures, de fours à cuire la céramique et, en certain cas peut être, d'emplacements funéraires. Cette dernière possibilité est hypothétique.

Sur toute la vaste étendue depuis le cours du Dnieper à Tchernigoff passant la Podolie jusqu'aux Carpathes on rencontre des statuettes de différents types et nombreuses formes. Et cette quantité et variété produisent l'impression d'être dues à la richesse de la fantaisie créatrice. Un assez grand nombre de formes répétées accusent la tradition et la répétition banale d'un modèle. Mais pourtant la plus grande partie des statuettes diffèrent entre elles par la forme, la composition et le système de façonnement. La diversité est grande. Les artistes de l'époque de la civilisation Trypillienne étaient, à ce qu'il paraît, doués à un très haut degré du don d'imagination et de reproduction.

Une grande quantité de statuettes fut extraite pendant les recherches de nos prédécesseurs. Un nombre considérable a aussi été trouvé ces trois dernières années, quand la civilisation Trypillienne est devenue l'objet d'un intérêt spécial de nos autorités en archéologie.

Les statuettes se trouvent principalement dans le musée de Kiew, puis à Odessa, Uman, Kamenetz-Podolsk et Oster, mais la plus grande collection appartient au musée de Kiew.

MATÉRIAUX ET TECHNIQUE.

Toutes les statuettes connues jusqu'à présent sont faites d'une seule matière — l'argile —, la civilisation Trypillienne n'en connaît pas d'autre. La qualité de cette matière en sa préparation et composition chimique est inégale.

Nous avons parfois à côté d'une pâte préparée avec un soin irréprochable et nettement façonnée (bien pétrie et parfaitement travaillée) d'autres statuettes exécutées avec de l'argile mal travaillée et possédant un alliage d'éléments accidentels. Nous avons donc simultanément une pâte ferme comme de la porcelaine et une autre poreuse, granulée, fragile. — Toutefois habituellement toutes les deux sont parfaitement cuites.

La couleur des statuettes dépend toujours des éléments chimiques appropriés à l'argile. Souvent elle est rouge, vraisemblablement de l'alliage de fer. Puis vient tout un groupe teinté d'ocre clair.

Les statuettes de ces deux teintes sont presque toujours exécutées avec une pâte finement travaillée et parfaitement pétrie. On ne rencontre presque pas de statuettes colorées de rouge, qui soient modelées en argile poreux ou largement mélangé avec des débris de poterie égrugés ou autres éléments accidentels: grains de quartz, fragments de coquillage pilé, etc. Tous ces ingrédients se trouvent presque exclusivement dans les pâtes: grise, gris-foncé, brune, jaunâtre etc. Ainsi les meilleures pâtes, d'un travail technique parfait, sont la propriété des statuettes de teintes rouge et ocre-clair. N'est ce pas l'indice d'un moment ou période dans la fabrication? Il est nécessaire de remarquer que les statuettes de ces deux teintes se trouvent dans les mêmes emplacements et près d'elles on peut trouver des statuettes d'argile poreux, non compact, d'autres teintes et d'une autre exécution technique.

COMPOSITION.

La composition des statuettes anthropomorphes se distingue par leur simplicité extraordinaire. La pose de la figure rendue, le corps, les extrémités, la tête restent toujours dans une position simple — généralisée, mais d'un mouvement caractéristique. Quelques statuettes ont tous les indices d'une pose de face. Toutes les flexions des extrémités sont réduites à de simples angles et la relation de chaque partie prise à part avec les avoisinantes — à des tours les plus naïfs. La plupart des statuettes n'a en général ni bras ni jambes et au lieu de tête une similitude de cette dernière. Quelquefois la généralisation des formes du corps devient schématique au dernier degré (Fig. 1, 18 Pl. 38; Fig. 5, 6, 7, 8 Pl. 41; Fig. 2 Pl. 42; Fig. 3, 4 Pl. 43. En d'autres cas le façonnage des différentes parties du corps est fait avec de tels détails, avec un naturalisme si compréhensible, reproduit des formes si réelles, que peuvent seuls les concevoir



Fig. 15

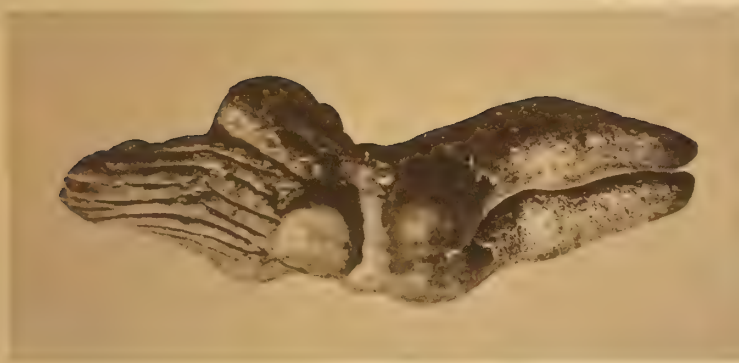


Fig. 32



Fig. 32a



Fig. 13



Fig. 33



Fig. 28

Fig. 15, Fig. 16: Provenance inconnue. Fig. 32, Fig. 32a, Fig. 28: Statuette de femme, couché dans une auge, ayant un enfant entre les bras (la même fig. cf. fig. 30. pl. 39. Krynychka, Distr. de Balta, Gouvernem. de Podolie. Propriété de E. N. Antonovitch-Melnik, Kiev. Alt.: 0,105 m. Fig. 33: Statuette d'un homme assis sur une chaise. Krynychka, Distr. de Balta, Gouvernem. de Podolie. Propriété de E. N. Antonovitch-Melnik, Kiev. Alt.: 0,077 m (avec la chaise)



Fig. 9



Fig. 36



Fig. 36a



Fig. 11

Fig. 9: Provenance inconnue. Fig. 36, Fig. 36 a: Femme assise. Trypillié, Gouvern. de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,126 m (Fig. 36 a d'après dessin Makarenko). Fig. 11: Profil de statuette fig. 10 pl. 38. Bernachivka, Distr. Jarychev, Gouvern. de Podolie. Mus. hist. de Kiew. Alt.: 0,17 m

et les reproduire des artistes d'époques de très grande élévation de l'art (Fig. 32, 32a Pl. 36; Fig. 30 Pl. 39; Fig. 24, 25 Pl. 43).

Mais, dans cette simplicité même, non seulement on sent, mais on voit clairement la faculté et le savoir de l'artiste de reproduire des positions plus compliquées et ingénieuses et des mouvements plus naturels. Cette affirmation se base sur les statuettes d'un caractère réaliste. Les artistes n'avaient pas l'occasion démontrer des traits particuliers de composition, vu l'emploi exclusif de figures isolées, — les groupes composés de plusieurs figures n'existent pas; nous avons seulement connaissance d'une figurine ayant un enfant dans les bras. En ce qui concerne cette dernière, ses traits réalistes ont donné leur empreinte à toute la composition extraordinairement réelle, sans dépendance aux lois schématiques et subordination de formes.

Pourtant la majorité des statuettes ont des formes excessivement généralisées, schématiques, tandis qu'un autre groupe se distingue par ses formes travaillées, beaucoup plus réalistes; le troisième ayant l'intention de traiter le corps humain avec réalisme se comporte avec une inattention dédaigneuse pour la reproduction des extrémités. Nous ne connaissons pas une statuette où les mains et la plante des pieds soient reproduites avec réalité. S'il y pense, l'artiste reproduit les mains, comme par exemple dans la statuette de la femme avec enfant, par des raies tracées sur le corps de la femme à la place où elles devraient être modelées comme les bras (Fig. 28 Pl. 36).

Le plus grand éloignement de la réalité et les formes les plus schématiques se remarquent dans la reproduction de la tête humaine. Pour la plupart la tête est reproduite presque comme un disque avec une côte verticale au milieu s'avancant en avant en demi-rond, ce qui doit représenter le nez (Fig. 13, 15 Pl. 36; Fig. 9, 11, 36 Pl. 37; Fig. 1, 10 Pl. 38; Fig. 21—23 Pl. 40; Fig. 26 Pl. 41). A cette forme fondamentale sont ajoutés en qualité de détails supplémentaires des trous percés dans le disque des deux côtés de la côte saillante, vraisemblablement avec le but d'y accrocher des ornements, comme il appert de quelques statuettes chypriotes¹). Rarement la côte centrale est interrompue par une pression du doigt. C'est le bout du nez — comme nous le voyons dans la figure assise (Fig. 36, 36a Pl. 37) à la place des yeux sont incrustés des fragments de coquillage. Les yeux sont marqués par l'artiste dans des cas exceptionnels.

Les statuettes plates sont toujours représentées sans mains. Les épaules sont reproduites en forme de cônes saillants des deux côtés; toujours avec des trous étroits percés à travers (Fig. 13 Pl. 36; Fig. 10 Pl. 38; Fig. 21 Pl. 39; Fig. 22, 23 Pl. 40; Fig. 1, 8, 27 Pl. 41; Fig. 2, 16 Pl. 42). Les observations nous montrent qu'à travers ces trous généralement ne pouvait pas passer un fil avec un poids quelconque, comme on aurait pu supposer, ayant en vue des bras appendus, il y passe à peine un fil très fin qui peut soutenir seulement les plus légers objets.

Suspendre nos statuettes à l'aide de ces trous insignifiants est impossible. En outre les bords des trous ne portent aucune marque de frottement, ce qui aurait dû avoir lieu en cas de suspension de parties lourdes. Des trous tout pareils existent

¹) Ridder, A. de *Les antiquités Chypriotes*. Paris 1908, Nr. 105, Pl. XIX, t. V.

sur les saillies des hanches (Fig. 29, 10 Pl. 38; Fig. 22, 23 Pl. 40; Fig. 5, 6, 7, 8 Pl. 41; Fig. 2, 34 Pl. 42). On ne peut expliquer ces derniers, d'après nous, que de la même manière que les autres trous — ils étaient destinés aux légers ornements: plumes, cheveux, fibres, lambeaux d'étoffes, mais non à la suspension des statuettes elles-mêmes, ou pour y adjoindre des parties lourdes. Quelquefois les mêmes trous se trouvent encore à d'autres endroits de la statuette, où leur apparition ne peut être expliquée par rien d'autre que le désir d'ornementation — par exemple des trous percés de part en part dans la partie saillante de l'abdomen de droite à gauche parallèlement au dos.

LES SUJETS.

En majorité les statuettes nous donnent des figures humaines, le plus souvent féminines, dont les formes sont particulièrement soulignées: les seins exagérés, quelquefois les organes sexuels fortement marqués et la stéatopygie très développée. En outre partout les formes générales du corps féminin sont clairement rendues (Fig. 32a Pl. 36; Fig. 36, 36a Pl. 37; Fig. 30 Pl. 39; Fig. 22, 23 Pl. 40; Fig. 26 Pl. 41; Fig. 24, 25 Pl. 43).

Rarement les statuettes n'ont pas cette particularité et alors il est difficile de dire qui est représenté — une femme ou un homme (Fig. 2 Pl. 42); mais, généralement, les formes caractéristiques du corps féminin sont rendues énergiquement et ne laissent aucun doute sur le sexe de la figurine.

Les figures humaines sont habituellement représentées debout ou assises — la quantité de ces dernières est beaucoup moindre, pour ne pas dire tout à fait insignifiante.

Les figures debout sont représentées toujours de la même façon, de front, sans modification quelconque, dans toutes les statuettes qui nous sont connues.

Assises, les figures sont exécutées avec les pieds allongés en avant perpendiculairement au corps.

Nous ne connaissons pas de figure humaine en mouvement, au travail, si nous ne comptons pas comme telle, la figurine assise, dont le corps est penché en avant (Fig. 24, 25 Pl. 43).

De même les groupes sont inconnus, excepté un seul — une figure de femme assise ayant un enfant sur les bras (Fig. 28, 32, 32a Pl. 36; Fig. 30, Pl. 39).

ORNEMENTS.

La quantité prédominante des statuettes représente la figure humaine sans vêtements, mais presque toujours avec des ornements quelconques. Le corps est figuré comme le concevaient les artistes de ce temps, ou comme l'exigeait la destination de la statuette, les traditions formelles, artistiques et techniques, reliées à son rôle. —

C'est dans la région dniéperienne de Kiev que les statuettes sans ou avec peu d'ornementations sont surtout répandues.

Dans la partie occidentale de l'Ukraine et en Podolie on rencontre de plus en plus souvent des statuettes avec ornementations et surtout avec incisions,



Fig. 1



Fig. 18

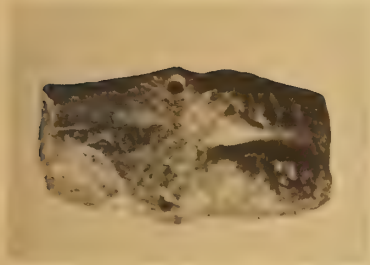


Fig. 29

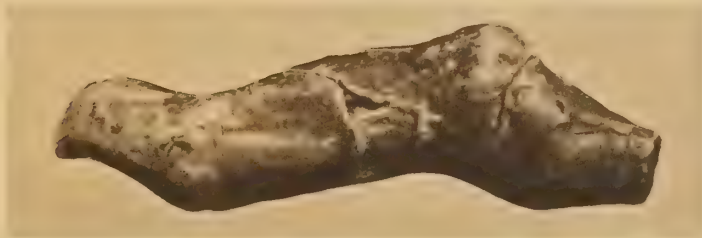


Fig. 35



Fig. 12

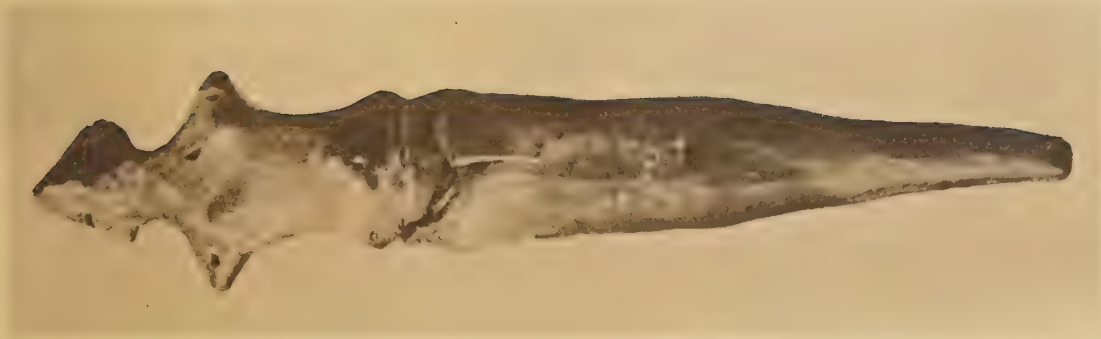


Fig. 10

Fig. 1: Gouvernement de Bessarabie. Musée hist. et arch. d'Odessa. Alt: 0,11 m. Fig. 18: Fragment (poitrine) d'une statuette. Vila-Jarouski près Moghilev-Podolsk. Mus. hist. de Kiev. Alt: 0,061 m. Fig. 29: Fragment d'une statuette. Halépié, Gouvernem. de Kiev. Comité Archéol. d'Ukraine (Fouilles Makarenko 1925). Fig. 35: Fragment d'une statuette. Distr. de Zvenigorod, Gouvernem. de Kiev. Mus. hist. de Kiev. Alt: 0,103 m. Fig. 12: Partie inférieure d'une statuette. Vila Jarouski, près de Moghilev-Podolsk. Mus. hist. de Kiev. Alt: 0,098 m. Fig. 10: Face de statuette Fig. 11 Pl. 37. Bernachivka. Distr. de Jarichev, Gouvernem. de Podolie. Mus. hist. de Kiev. Alt: 0,17 m.



Fig. 30



Fig. 20



Fig. 14



Fig. 17

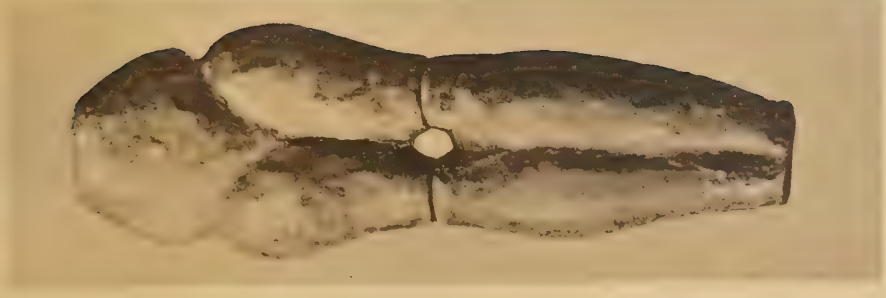


Fig. 19



Fig. 21

Fig. 30: Statuette de femme, ayant un enfant entre les bras (la même statuette Fig. 28, 32, 32 a Pl. 36). Fig. 20: Partie inférieure d'une statuette. Vila-Jarouski près Moghilev-Podolsk. Mus. hist. de Kiev. Alt: 0,139 m. Fig. 14: Provenance inconnue. Fig. 17: Partie inférieure d'une statuette. Halépié, Distr. de Kiev. Comité archéol. d'Ukraine. Fouilles Makarenko 1925. Fig. 19: Face de fig. 20. Fig. 21: Fragment (poitrine) d'une statuette, teintée de couleur brun. Petrière, Gouvernement de Bessarabie. Musée hist. et archéol. d'Odessa. Alt: 0,055 m.

de conformation tantôt géométrique en forme de zigzags (Fig. 18, 12 Pl. 38), tantôt ondulée, profondément entaillées. Ces statuettes à rayures sont en proche relation avec le groupe des statuettes Bosniennes et notamment avec ses principales représentantes, celles de Boutmir et aussi de Lenghiell.

Dans la même région et aussi en Volhynie on trouve des statuettes dont les ornements sont exécutés par fossettes. Toutefois on ne peut voir en ces entailles le tracement imaginatif de vêtements, excepté celui d'un tablier triangulaire. Toute l'ornementation des figurines composée d'incisions et fossettes doit être rapportée à l'ordre des ornements du corps.

Quels étaient ces ornements de la figure humaine, surtout féminine, nous n'avons pas la témérité de l'affirmer avec précision; mais cependant de toute la quantité des statuettes il appert que les femmes portaient des ornements au cou en forme de colliers quelquefois à plusieurs rangs et par surcroît d'une composition très compliquée (Fig. 13 Pl. 36; Fig. 1 Pl. 38; Fig. 14 Pl. 39; Fig. 22, 22a, 23 Pl. 40; Fig. 7 Pl. 41, Fig. 2 Pl. 42. Le fil du collier sur la poitrine se terminait par une décoration en forme de noeud descendant assez bas.

Il y a des statuettes avec des reproductions de ceinture entourant la taille et même les hanches. Nous ne saurions dire quelque chose de décisif à propos de ces attributs du costume, vu leur reproduction insignifiante, schématique et peu prononcée, sans nous laisser aller à une phraséologie conjecturale.

Outre ces ornements les statuettes portent des indices d'autres décorations qui imitaient vraisemblablement des ornements existant en réalité. A ceux-ci nous rapportons avant tout la parure de la tête dont nous avons les traces en forme d'un profond trou vertical dans la tête où probablement se fixait une touffe de plumes ou une fleur, ou quelque chose rappelant une aigrette, panache etc. (Fig. 31a Pl. 42; Fig. 3—4 Pl. 43) Plusieurs statuettes ont de pareils trous.

Au même système de décoration se rapportent les trous, habituellement par deux de chaque côté de la tête — à travers lesquels on faisait passer des ornements (Fig. 1, 10 Pl. 38; Fig. 2, 31a Pl. 42; Fig. 9, 11, 36 Pl. 37; Fig. 13, 15 Pl. 36; Fig. 22—23 Pl. 40; Fig. 26 Pl. 41; Fig. 3, 4 Pl. 43; Fig. 31, 31a Pl. 42).

La même destination doit être attribuée aux trous des épaules et des hanches; en parler comme de trous destinés à suspendre les statuettes est déplacé, car il est évident qu'on ne peut les utiliser pour cet emploi.

Outre les ornements incisés ou tracés, un petit nombre de statuettes sont colorées d'ornements d'un caractère géométrique. On les trouve le plus souvent dans la partie occidentale de l'Ukraine, à Evminka¹⁾, le point le plus septentrional de tous ceux qui sont connus jusqu'à présent en „Tchernigovstchina“ et aussi dans les „plostchadki“ d'Uman. Les „plostchadki“ de Trypillië, Halepie et de tout le groupe Kievien en donnent comparativement plus rarement. Le dessin est exécuté en couleur brune (ocre) (Fig. 5—6 Pl. 41). Une figurine des „Plostchadki“ d'Uman est colorée d'une teinte rosâtre. Le dessin, généralement fort mal conservé, est habituellement exécuté en rangs parallèles de raies de direc-

¹⁾ Vgl. Herbert Kühn, Neufunde neolithischer Skulpturen in der Ukraine. Ipek 1926, S. 290.

tions différentes et forme des compositions de caractère géométrique. Vu que le dessin couvre tout le corps pareillement aux ornements incisés en zigzags et en ondulations, on est en droit de supposer qu'en ces cas la décoration des statuettes représente celle que les artistes de la civilisation Trypillienne employaient eux-mêmes. D'après les données que nous avons, il est impossible de dire si cette ornementation était une imitation de dessins peints sur le corps ou de tatouages. Mais il est possible d'émettre l'hypothèse que nous avons devant nous l'imitation de dessins réellement employés.

DÉGRÉ DE CONSERVATION.

L'état où se trouvent ces statuettes est très variable. Peu d'entre elles se sont conservées entières. La majorité nous sont parvenues incomplètes. Le plus souvent on rencontre le milieu de la figurine — le corps (sans tête et extrémités inférieures — ces parties étant plus fragiles) — plus rarement les têtes. Tous ces fragments à leur tour portent les traces de différents degrés d'altération. Tantôt ils paraissent usés par le frottement, unis dans leurs parties saillantes comme si après la fracture ils avaient roulé d'un endroit à un autre; tantôt — lisses et nettes sans aucun signe de contact fréquent; gardant sur leur surface les traces de l'instrument avec lequel on donnait le dernier façonnement à la statuette —, l'empreinte de l'ébauchoir avec lequel sont tracés d'étroites facettes sur la surface.

Mais, en général, autant qu'on peut, d'après ces fragments, faire en ce moment des conclusions, il paraît que pendant leur vie, c'est à dire au moment où elles remplissaient leur rôle, elles n'éprouvèrent aucun changement dans leurs formes. Même les trous percés aux épaules et aux hanches n'ont pas de trace qu'on y ait attaché des objets lourds, ce qui aurait égalisé les rebords des trous après leur exécution. Cette circonstance pourrait être un indice que les statuettes étaient rarement en contact avec les objets environnants. Mais c'est peu probable.

DESTINATION DES STATUETTES.

Que devaient représenter nos statuettes? Quel rôle remplissaient-elles dans la société? Était-ce le panthéon, que les artistes de la civilisation Trypillienne adoraient ou de plus modestes représentants du genre de vie de ce temps? Ou peut-être des objets votifs? Si on se conforme à l'interprétation des statuettes féminines généralement reçue, comme effigies de la divinité, l'explication sera naturellement celle qui prédomine dans tout le Levant; que c'est l'effigie de la déesse Istar (Astarté), Cybèle et de la Ste. Vierge du culte chrétien. C'est ce que font plusieurs auteurs et un des derniers qui traite ce thème¹⁾. Elle symbolise d'une part le matriarcat et d'une autre personnifie les forces productrices de la nature — la fécondité.

En ce cas les figures masculines symbolisent les forces puissantes et mena-

¹⁾ J. Ailio, „Fragen der russischen Steinzeit“. Zeitschrift der Finnischen Altertumsgesellschaft, XXIX, 1; S. 106—110.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 22a

Figurine de femme sur piédestal. Souchkivka, Distr. d'Uman, Gouvernem. de Kiew. Musée hist. de Kiew (Inventaire No. 16159). Alt.: 0.162 m



Fig. 5



Fig. 26



Fig. 6

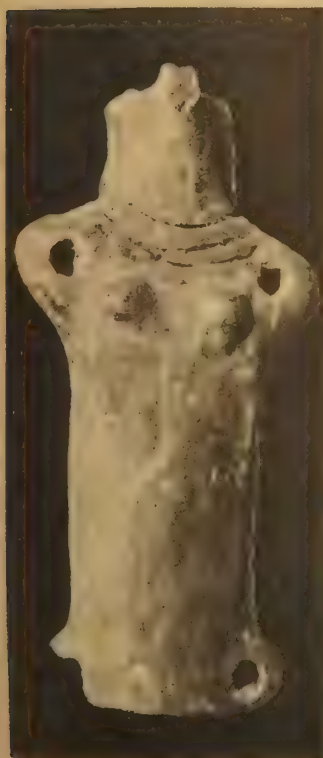


Fig. 7



Fig. 27

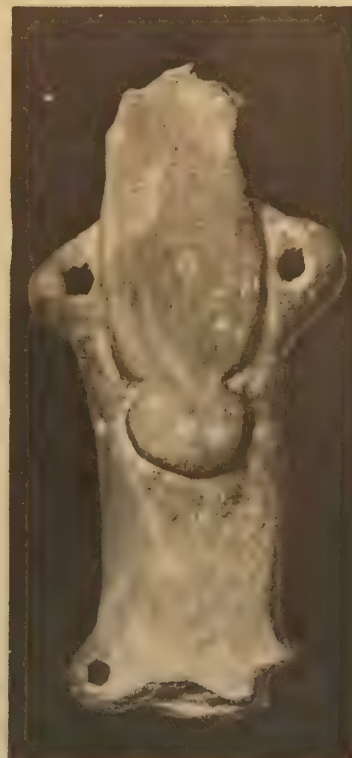


Fig. 8

Fig. 5, Fig. 6: Partie inférieure d'une statuette. Tchoutchinka, Distr. de Rjïstchevo, Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,122 m. Fig. 26: Fragment. Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,14 m. Long: 0,085 m. Fig. 7, Fig. 8: Face et dos d'une statuette. Tchoutchinka, Distr. Rjïstchevo, Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,106 m. Fig. 27: Fragment. Krynitchka, Distr. de Balta, Gouv. de Podolie. Propriété de E. N. Antonovitch-Melnik. Kiew. Alt.: 0,087 m.

çantes de la nature qui plus tard furent personnifiées en Jupiter, Neptune et dans la religion chrétienne Dieu le père.

Mais en est-il ainsi? Avons-nous devant nous une divinité? Sont-ce des idoles comme on est habitué à le croire? Ce n'est pas probable. En tout cas nous ne soutiendrons pas cette opinion.

L'idée d'une figure d'une déité quelconque a toujours en soi une particularité graphique ou plastique immuable. Toutes les effigies de la divinité désignée doivent avoir — et ont en réalité — les mêmes indices caractéristiques: elles se conçoivent dans les mêmes formes, les mêmes symboles leur sont appropriés; elles possèdent des attributs strictement assignés et chacune d'elles produit la même impression.

Cependant — parmi les statuettes de la civilisation Trypillienne en Ukraïne il y a très peu de figures pareilles, de type uniforme. Nous avons presque autant de types différents que nous connaissons de statuettes. Le mot presque limite à un certain degré notre affirmation, nous en reparlerons plus bas.

En ce cas il serait indispensable d'admettre que les hommes de l'époque Trypillienne avaient un panthéon extrêmement nombreux. Nous comptons déjà des dizaines de types et de formes. Toutefois il est permis de supposer une quantité encore plus grande, car chaque nouveau coup de pelle des archéologues fait apparaître des formes toujours nouvelles.

La supposition que l'image d'une seule et même divinité soit conçue par chaque artiste „à sa façon“, en formes qui lui sont accessibles et qu'il préfère, non réglé par la tradition, dans une position accidentelle et non hiératique, est à peine admissible. Même dans ces temps éloignés, il est peu probable que la même divinité soit conçue et représentée par chaque artiste à sa manière.

Il est vrai, parmi les statuettes que nous avons en vue, nous trouvons une certaine quantité de types répétés et de formes semblables; ce qui parle en faveur de la tradition des formes et pour ainsi dire des règles hiératiques — par exemple (Fig. 13 Pl. 36; Fig. 9, 11 Pl. 37; Fig. 10 Pl. 38). Mais de là à l'affirmation qu'elles représentent des divinités il y a loin.

On peut faire seulement des suppositions.

Si nous nous tournons vers les statuettes d'argile — joujoux de l'époque actuelle dont sont si riches quelques régions de l'Eurasie et particulièrement de l'Ukraïne, nous y verrons aussi et des types définis et des formes traditionnelles qui se transmettent de génération en génération, de siècle en siècle. N'y a-t-il pas d'analogie entre les types et formes des joujoux de l'ancienne Ukraïne du X—XII^{es} siècles et de ceux de notre temps? —

On peut se convaincre de l'existence de cette analogie¹⁾. Ils ont beaucoup de traits analogues. Si dans les joujoux actuels, dans leurs formes et types traditionnels se sont conservées les traditions formelles du passé, si à Poltava, Kiev, en Podolie et autres endroits nous retrouvons les mêmes types modifiés seulement dans chaque région en accord avec les conditions locales et les

¹⁾ La comparaison des statuettes représentées dans l'édition Hanenko: „Drevnosti Pridnéprovia“ — livraison V, planche XXXVIII — avec nos joujoux actuels, qui sont vendus aux foires et marchés.

exigences de la matière, de la technique et du goût de l'ouvrier et des sphères intellectuelles où prennent vie les productions, il est évident que la fabrication de joujoux dans l'antiquité était aussi fondée sur la répétition des types et formes et la base des principes de la tradition. Cette situation s'explique par les exigences qui découlent de la nature des matériaux, des particularités de la technique et de la direction esthétique et idéaliste de l'auteur.

Est-il possible de considérer la poupée comme „le premier et le plus naturel jouet de l'enfant“, — demande Andree¹⁾ et ne représente-elle pas cette imitation plus tardive qui se préparait dans un autre but“? Ce but était religieux. Avec le temps les effigies religieuses perdant leur signification première passaient aux mains des enfants, devenaient des amusements. Ainsi pense aussi l'estimé connaisseur de la civilisation primitive²⁾.

Il est possible et tout-à-fait admissible que, pour les degrés les plus primitifs de la civilisation, cette interprétation corresponde à la réalité.

Mais la civilisation Trypillienne — des statuettes de laquelle nous parlons, ne peut être comptée au nombre des civilisations primitives. C'est une civilisation d'une haute perfection avec toutes les manifestations spirituelles et matérielles d'un ordre supérieur, qui appartiennent à une telle civilisation.

Nous nous sommes déjà prononcé à propos des conditions de cette civilisation³⁾.

C'est pourquoi je me permets d'affirmer ici que la civilisation Trypillienne présente un haut degré de perfection dans l'évolution des formes de la vie humaine.

Il serait toutefois extrêmement intéressant de savoir ce qui gouverne les enfants Hottentots, quand ils représentent un char boer avec une file de paires de bœufs qui le traîne et tous les moindres détails de l'attelage: le timon central, les jougs etc.⁴⁾, ou les Mexicains qui modèlent une série de figures humaines dans une composition compliquée d'un concert musical⁵⁾.

Dans ces deux compositions nous serions embarrassés de trouver des aspirations à des thèmes religieux qui gouverneraient leurs auteurs: l'une et l'autre représentent des scènes dont un certain cercle d'individus a une notion personnelle et à qui ces scènes réelles rappelaient des moments agréables ou autres et évoquaient des émotions.

Les „likoko“ des Carajas de l'Amérique du Sud sont très curieuses au point de vue du développement des formes du corps humain dans les reproductions en sculpture contemporaines. Quelques-unes rappellent de si près

¹⁾ Ethnographische Parallelen und Vergleiche, N. F., Leipzig 1889, S. 90.

²⁾ M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, Wien 1898, S. 107.

³⁾ In Sbornik: „Trypilska kouloura na Ukraini“, Livraison I à Kiev 1926, article Makarenko] „Etudy z obsiagou Trypolskoi kouloury“, p. 165—186, résumé p. 182, III.

⁴⁾ Schultze, Aus Namaland und Kalahari. Jena 1907, S. 308—309, 287.

⁵⁾ Guenin, August, „Notes on dances, music, and song of the ancient and modern Mexicans“, from the Smithsonian report for 1920, p. 657—678, Pl. I.

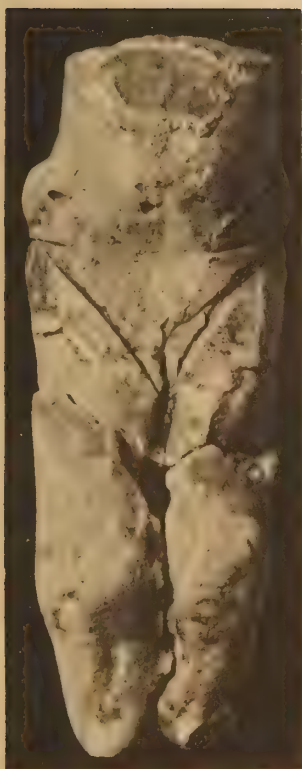


Fig. 34



Fig. 2

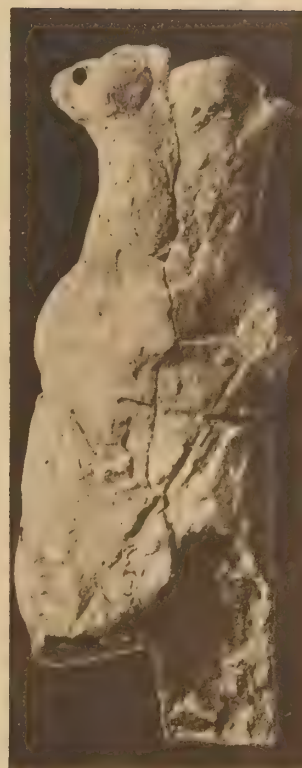


Fig. 16



Fig. 31



Fig. 31a



Fig. 37

Fig. 34: Fragment d'une statuette de femme. Distr. de Zvenigorod, Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,103 m. Fig. 2: Statuette. Tchoutchinka, Distr. de Rjîstchevo, Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,126 m. Fig. 16: Fragment. Trypillié, Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,139 m. Fig. 31, Fig. 31a: Partie supérieure d'une statuette. Environs de Trypillié. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,113 m (D'après dessin Makarenko). Fig. 37: Partie supérieure d'une statuette. Kotchérginets, Distr. d'Uman, Gouvernement de Kiew. Alt.: 0,085 m.



Fig. 25

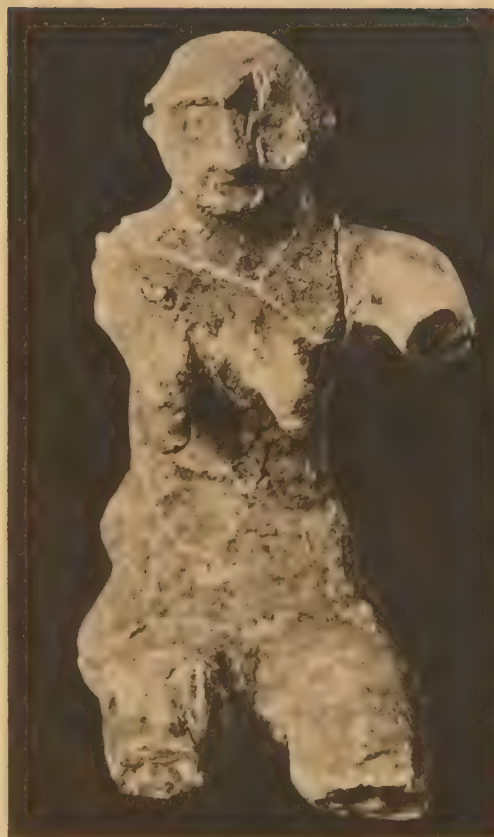


Fig. 24



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 24, Fig. 25: Statuette de femme assise. Environs de Trypillié, Gouvernement de Kiew. Musée hist. de Kiew (Invent. Nr. 16139). Alt.: 0,162 m. Fig. 3, Fig. 4: Statuette anthropomorphe du Distr. de Zolotonocha, Gouvernement de Poltava. Musée hist. de Kiew. Alt.: 0,175 m (Fig. 3 d'après dessin au crayon par Makarenko).

nos statuettes Trypilliennes et par leur composition générale et en détail qu'il paraît qu'on voit en elles une parenté avec les nôtres¹⁾.

Et pourtant, tout ceci n'est pas divin, mais seulement des reproductions des mœurs et usages. Il est possible d'y chercher des figures votives ou des œuvres commémoratives. Il ne faut pas non plus oublier les faits encore plus curieux dans le genre de ceux qui se pratiquent à l'île de Java et autres endroits du nouveau monde²⁾.

On aurait pu citer quantité d'analogies, de considérations sur ce thème qui mérite une grande attention — „de la sculpture de l'époque néolithique en Ukraine liée à la dite civilisation Trypillienne“.

Ici j'offre seulement des fragments minimes de l'ouvrage que je prépare et je n'ai pas l'espoir illusoire de résoudre ainsi cette question. Il faut rassembler encore beaucoup de matériaux dans le domaine de l'ethnographie et avoir à sa disposition beaucoup de reproductions de statuettes, ce qui n'est pas facile, les matériaux étant dispersés et inédits.

CLASSIFICATION DES STATUETTES.

D'après la position de la figure humaine, les statuettes peuvent être divisées en deux grands groupes:

A. — statuettes debout.

B. — statuettes assises.

Le groupe A se subdivise en plusieurs sections:

1. Plates. Quelquefois le torse est plat, et la partie inférieure ronde.
2. Rondes. Rondes de haut en bas.
3. Avec les pieds nettement unis en forme de cône.
4. Avec les pieds nettement marqués, mais non séparés.
5. Chaque pied modelé à part.
6. Posées sur un piédestal cylindrique.

Le groupe B peut être aussi divisé

1. Avec les pieds joints schématiquement en un seul.
2. Chaque pied modelé à part.
3. A demi assises.

En dehors de ces deux groupes fondamentaux, nous n'avons pas rencontré dans la civilisation Trypillienne de statuettes de pose différente; par exemple en action (excepté la figurine de la femme avec enfant). Mais il y a loin de là à l'affirmation que cette civilisation n'en a pas. En se basant sur la statuette de la femme avec enfant on peut supposer leur existence.

Les deux groupes peuvent être encore subdivisés d'après divers caractères en une série de sections outre celles que nous avons nommées. Un autre mode de classification est aussi possible. Par exemple deux groupes se distinguent nettement: I. exécution schématique et II. exécution réaliste. A ces statuettes réalistes avec les formes humaines clairement rendues nous devons rapporter

¹⁾ Ehrenreich, Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens, Bd. 1891, S. 26.

²⁾ H. Coupin, „Les bizarreries des races humains“, Chap. I, Les mangeurs de terre, p. 1—3.

les statuettes (Fig. 32, 32a, 28 Pl. 36; Fig. 30 et 19 Pl. 39; Fig. 31, 31a Pl. 42; Fig. 24, 25 Pl. 43).

Ensuite par rapport aux ornements dont elles sont couvertes on peut les diviser en:

- I. Ornées de dessin par incision.
- II. Ornées de dessin par fossettes.
- III. Colorées.

Une systématisation finale des matériaux déjà amassés et qui affluent encore, appartient au futur. —

La brièveté de notre aperçu des œuvres de sculpture des créateurs de la civilisation Trypillienne nous a empêché de nous arrêter aux figures animales. Dans l'ouvrage, dont l'article actuel n'est qu'un extrait, la place qui leur est dû leur sera donnée.

Le schème et le naturalisme, ces deux problèmes, en principe contraire, de la sculpture trypillienne, présentent un phénomène caractéristique. La complexité des objets, qui sont trouvés avec les uns ou les autres de ces œuvres de sculpture, n'est pas encore assez éclaircie par les fouilles précédentes aux inventaires desquelles on ne peut pas toujours donner foi.

Quoi qu'il en soit, la sculpture qui a des particularités réalistes évidentes est accompagnée dans le reste des objets par le plus haut développement de la technique d'exécution des produits céramiques.

Nonobstant qu'elles sont fondées sur les mêmes données et matériaux —, ajoutons le: pour le moment encore peu étudiés —, il existe plusieurs théories à propos de l'époque de la civilisation Trypillienne et du peuple qui l'a créée. Ces questions très compliquées sont en proche connexion avec notre thème présent et journallement avec insistance y ramènent notre pensée.

Malgré la grande quantité de recherches sérieuses et de fouilles de „plostchadki“ et „totchkî“ qui axaient des indices caractéristiques et clairement marqués de leurs destinations variées, on n'y a pas trouvé, jusqu'à présent, d'objets en métal (bronze ou cuivre); ou, ils étaient en si petit nombre et leur provenance était si peu précise, qu'on ne peut pas parler avec certitude de la prédominance des métaux au temps de cette civilisation. Néanmoins la forme et l'ornementation ne permettent pas de rapporter tous les objets à la période néolithique. Il est à croire qu'en général toute cette civilisation dans la région centrale du Dnieper appartient à la transition de la fin de l'époque néolithique au commencement de l'âge du cuivre ou bronze.

En se basant sur les données citées il sera impossible de dire avec précision quel peuple a créé la civilisation Trypillienne sans se laisser aller au large dans une mer de conjectures ou de désespérantes fantaisies, si affectionnées de mes compatriotes. Il est vrai que les statuettes nous donnent la possibilité de faire des suppositions, peut-être même non dénuées de justesse; mais cela nous obligerait d'en parler trop longuement.

Kiew, 1927, Mai.

ZUSAMMENFASSUNG.

Seit der Entdeckung der Tripolje-Kultur in dem Gebiete der Ukraine ist eine große Anzahl von künstlerischen Arbeiten dieser Kultur bekannt geworden. Sie stellen menschliche Gestalten und Tiere dar. Der Mensch wird entweder schematisch — als flaches Bild mit verallgemeinerten menschlichen Formen — oder realistisch dargestellt, mit allen Besonderungen und Einzelheiten. Nur in sehr seltenem Falle erscheinen die Gestalten in Tätigkeit. In der Mehrzahl der Funde ist die Formgebung statisch, die Gestalten befinden sich in frontaler Lage. Einige von den seltenen Figuren, die in Tätigkeit dargestellt sind, besitzen einen ganz außerordentlichen Realismus.

Die hergebrachte Meinung über die Bestimmung dieser Figürchen: Götzenbilder, Götter, vergötterte Helden usw., muß bei Musterung und Studium der Tripolje-Kultur geändert werden. Die Meinung einiger Gelehrten, daß die Spielsachen, die Puppen, nichts anderes seien als Götterbilder, die ihre Bedeutung verloren haben und in Kinderhände gerieten, — ist im Grunde annehmbar, aber nicht völlig anwendbar auf dem Gebiete der Tripolje-Kultur. Zwischen den Erzeugnissen dieser Kultur gibt es Figuren verschiedener Bestimmung. Die Mehrzahl davon kann als Spielzeug betrachtet werden. Schwerlich haben jemals diese Figuren Götter dargestellt. Sie mögen ebenso entstanden sein, wie Puppen und Spielzeug, bei den auf einer primitiven Stufe der Entwicklung stehenden modernen primitiven Völkern. Dem Typus nach können die Figuren systematisiert und in einige Gruppen verteilt werden, die wiederum in kleinere Gruppen zerfallen.

Jeder neue Schaufelhieb des Archäologen auf dem Gebiete der Tripolje-Kultur bringt neue Typen und Figuren. Daher ist es möglich, daß unsere Beurteilung in Beziehung auf ihre Bedeutung nicht dem künftigen Material entsprechen wird. Aber der Gedanke an eine ausschließlich religiöse Bedeutung muß entschieden abgelehnt werden.

Was die Frage der Zeit der Tripolje-Kultur und ihre Träger betrifft, so gibt es mehrere Theorien. In der Gegend des Dniepr kann man sie nicht gänzlich der neolithischen Kultur zuschreiben; dennoch ist sie auch nicht ganz ausgesprochen bronzzeitlich. Sie gehört in die Zeit des Übergangs von der Stein- zur Metallperiode (Bronze und Kupfer).

In den zahlreichen „Plostchadki“ und „Totchki“ mit sehr ausgeprägten Eigenheiten ihrer verschiedenen Typen, sind noch wenig Kupfer oder Bronzegegenstände gefunden worden. Was für ein Volk die Tripolje Kultur erschaffen hat, ist vorläufig noch nicht zu entscheiden. Das Problem muß einer günstigeren Zeit überlassen werden.

SUMMARY.

Since the Tripolye culture was discovered in the territory of the Ukraine a large number of sculptured works have come to light. They represent human figures and animals. The human figures are treated either schematically — flat figures with conventionalised bodyforms — or realistically with all appropriate details. Occasionally the figures are represented in motion, but the greater number of the finds are still figures seen from in front. Some of the rare figures showing movement are extraordinarily realistic.

The usual belief about the motive for these statuettes — gods, idols, deified heroes, etc. — has to be changed on a closer study of the Tripolye culture. The opinion of some learned men that they are children's playthings, dolls made in the images of deities which have lost their meaning and thus fallen into the hands of children, is theoretically acceptable, but it is not quite applicable to the Tripolye culture. Among the objects in this culture are figures with different motives, but the majority can be supposed to have been toys. It is improbable that they represent gods. They grew up in the same way as do nowadays the toy dolls which are made by primitive peoples in the lowest stages of development.

The sculptures can be divided according to their types and the position of the figures, and the resulting groups can again be sub-divided.

Each new sod turned by the archaeologist's spade in the region of Tripolye discloses new types of figures, so that perhaps our judgment about their motives will be contradicted by future discoveries. Nevertheless the idea of their purpose as objects only to be used for a religious cult must be energetically rejected. Several theories have already been advanced on the questions as to what date must be assigned to the Tripolye culture and what race of people created it. One cannot consider this culture in the region of the Dnieper as purely neolithic, at the same time it is not purely chalcolithic. It belongs to a transitional stage between the Metal (bronze and copper) and Stone Ages.

In the numerous „Plostchadki“ and „Totchi“ which have clearly expressed peculiarities of purpose very few copper or bronze objects have been found up till now. What race of people created the Tripolye culture remains an unanswered question awaiting a more favourable opportunity for its consideration.

LE STATUE NEOLITICHE DI MALTA E L'INGRASSAMENTO MULIEBRE PRESSO I MEDITERRANEI

Di RAFFAELLO BATTAGLIA (Trieste)

Tavole 44—51

PARTE PRIMA.

Intorno al significato e al valore da assegnare alle rappresentazioni umane dell'arte preistorica, esiste ancora un notevole divario fra le opinioni dei dotti.

Da una parte si nota uno scetticismo veramente sconcertante; dall'altra si avanzano idee soverchiammente ottimiste. Queste vedute estreme, improntate spesso a impressioni personali, quando non sono sostenute da argomenti di fatto, non possono portare contributi giovevoli alla soluzione dei problemi studiati.

Il Macalister nel suo ottimo *Text-book of European Archaeology*, osserva che dall'esame delle statuette aurignaciane non abbiamo diritto di ricavare nessuna conclusione positiva sui caratteri fisici dei loro produttori, „then we are entitled to make inferences as to the physical formation of modern Europeans from the offensive drawings scrawled by street loafer upon blank walls“¹⁾.

Il Deonna invoca l'inesperienza tecnica dell'artista miolitico e il convenzionalismo dell'arte primitiva per negare valore documentativo alle figurine femminili steatopigi e alle 'maschere maddaleniane' graffite e dipinte su ciottoli o sulle pareti delle caverne²⁾. Il Luquet, al quale dobbiamo interessanti osservazioni sull'arte quaternaria, estendendo a quest'ultima i risultati ottenuti dallo studio dei disegni infantili („ne confondons pas l'enfance de l'art avec l'art des enfants“, ammonisce il Bégouen), credette di poter concludere che, „les hommes, d'abord dessinées comme des quadrupèdes, seraient restés des quadrupèdes plus ou moins partiellement redressés“³⁾.

Nel caso specifico degli uomini mascherati maddaleniani e delle figure di Combarelles, Altamira, ecc., mi limito a osservare che si potrebbe parlare appena di decadenza, non di incertezze di un'arte nascente, pel fatto che i Maddaleniani avevano un lungo passato artistico che risaliva all'Aurignaciano⁴⁾. Riporto a proposito le eccellenti osservazioni del conte Bégouen: „Quand ils l'ont voulu, les artistes magdaléniens ont représenté l'homme avec autant de perfection que les animaux [Trois Frères]. Si donc les figurations humaines

¹⁾ Cambridge 1921, Vol. I, p. 443.

²⁾ W. Deonna, Les masques quaternaires, „L'Anthropologie“ XXV (1914), p. 106.

³⁾ G.-H. Luquet, Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique, „L'Anthropologie“, XXVIII (1910), p. 409.

⁴⁾ Sui rapporti fra Aurignaciano e Maddaleniano cf. O. Menghin u. M. Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst, III. Aufl., Wien 1925, p. 675. — O. Menghin, Prähistorische Archäologie und kulturhistorische Methode, „Semaine d'Ethnologie religieuse“, C.-R. de la III^e sess., Tilbourg 1922, Enghien, Moedling 1923, p. 208. — H. Breuil, Les subd. du paléolithique sup. et leur signification, extr. „Congrès int. d'Anthr. et d'Arch. préhist.“ Genève 1912. — R. Battaglia, L'evoluzione e il carattere dell'arte paleolitica, „Riv. di Antropologia“, XXIV (1920—21).

sont généralement mauvaises, c'est qu'il devait y avoir une raison d'ordre moral qui nous échappe, plutôt qu'une imperfection ou une incapacité physique¹⁾.

Nelle statuette scoperta a Brassempouy il Piette vide all' incontro riprodotti fedelmente i caratteri fisici delle popolazioni dell' età del renne.

Giunse così alla nota teoria dell' esistenza di una 'razza steatopige longinife' nelle caverne Pirenaiche²⁾. Boule, Lalanne, Saint-Perrier e Pittard difesero e svilupparono questa idea³⁾. Recentemente però Giuseppe Sergi e R. Verneau, dichiararono insostenibile dal punto di vista antropologico, la pretesa parentela boscimano-aurignaciana⁴⁾.

In occasione della recente scoperta della Venere miolitica di Savignano del Panaro, la questione venne ripresa in esame dal dott. Antonielli. Tenendo presenti le vedute del Mosso e del Paribeni, egli dichiara che tutte le statuine muliebri preistoriche e storiche rientrano nel tipo generico della donna grassa, con le seguenti distinzioni

1. figure grasse e steatopigi insieme,
2. figure grasse,
3. figure esageratamente grasse (caricaturali) con accenni a stilizzazione.

Nella classificazione proposta non trova posto la steatopigia tipica (steat. magra: vedi il 'canone di Bonaparte'!), della quale si hanno dei mirabili modelli nelle statuine di Grimaldi, Priesterhügel, Cucuteni, per dire soltanto di alcune.

Per combattere le opinioni di coloro che vedevano la steatopigia anche in figurine tipicamente adipose (Malta p. es.), l'Antonielli cade quindi nell' eccesso opposto dichiarando obesa figurine che non sono tali⁵⁾.

Maggiore senso critico unito a una perfetta comprensione dello spirito dei problemi, rivela il prof. Fritz Kern nel suo breve ma ben meditato studio sulla concezione del mondo dei primitivi Europei. Un appunto si può muovere alle idee espresse da questo insigne storico dell' Università di Bonn. Se possiamo consentire che talvolta riesce difficile la diagnosi dei caratteri somatici delle statuette in discussione, parmi troppo categorica l'affermazione espressa: „Von

¹⁾ Bégouen, Quelques nouvelles figurations humaines préhistoriques dans les grottes de l'Ariège, extr. „Rev. Anthropologique“, XXXVI (1926), p. 10 sg.

²⁾ É. Piette, Races humaines de la période glyptique, „Bull. Soc. Anthropol. de Paris“, t. V, s. IV (1894). — É. Piette et J. de Laporterie, Les fouilles de Brassempouy, „Bull.“ cit., p. 647.

³⁾ M. Boule, Les hommes fossiles, 2^{me} éd., Paris 1923, p. 308 sgg. — G. Lalanne, Bas-reliefs a figuration humaine de l'abri sous roche de 'Laussel', „L'Anthropologie“, XXIII (1912), p. 146 sgg. — R. de Saint-Périer, Statuette de femme stéatopyge découverte à Lespugue, extr., „L'Anthropologie“, XXXII (1922). — Les œuvres d'art paléolithiques de la vallée de la Save à Lespugues (Haute-Garonne), „Ipek“, I (1925). — E. Pittard, Les races et l'Histoire, (L'évolution de l'Humanité, Vol. 5), Paris 1924, p. 84 sgg.

⁴⁾ G. Sergi, Le prime e le più antiche civiltà, Torino 1926, p. 26 sg. — R. Verneau, La prétendue parenté des Négroïdes européens et des Boschimans, „L'Anthropologie“, XXXV (1925). — Vedi anche R. Battaglia, Qualche osservazione sulla 'Venere del Panaro', „Riv. di Antropologia“, XXVII (1926).

⁵⁾ U. Antonielli, Una statuette femminile di Savignano sul Panaro e il problema delle figure dette steatopigi, „Bull. Paletn. Ital.“, XLV (1925); U. Antonielli, La statuette femminile steatopigica di Savignano sul Panaro (Emilia). Ipek 1926 p. 46—51. — Vedi anche „Notizie degli Scavi“, Vol. II, s. VI, 1926, p. 149 sgg.; „Ipek“, II, 1926 p. 291—292.

Steatopygie ist keine Rede.“ È molto opportuna all'incontro l'osservazione: „Auch ein allgemeines Schönheitsideal bedeutet Dickigkeit nicht“, perchè di questo ipotetico e gratuito 'ideale di bellezza', abusarono un pò troppo tutti coloro che vollero occuparsi di siffatti problemi senza la necessaria preparazione etnologica e psicologica¹).

Dei problemi relativi alle statuette femminili preistoriche incominciai a occuparmi nel 1918. Avverto in primo luogo che, a mio parere, la maggior parte di questi saggi della plastica preistorica, rispecchiano normalmente con abbastanza fedeltà i caratteri fisici di (non degli) individui umani vissuti in quei periodi. Allo stesso modo e con quella stessa fedeltà, con cui furono riprodotti i caratteri specifici degli animali dipinti o scolpiti dall'artista miolitico. Questa opinione viene confermata da Giuseppe Sergi, il quale afferma, „che le rappresentazioni artistiche umane rivelano il tipo del popolo che in esse può trovarsi“²).

È necessario tuttavia tener ben presente il fatto, che l'esistenza di alcune statuine muliebri steatopigi o adipose in uno strato preistorico non costituisce assolutamente un elemento valido per sostenere l'ipotesi che tutte le donne di quel dato periodo o gruppo etnico, fossero — come i modelli scoperti — adipose o steatopigi. Nulla obbliga, nè autorizza a vedere in singoli esemplari della plastica preistorica, il simbolo di tutta una popolazione femminile. Non è di 'razza' dunque, ma bensì di 'individui' che si deve intendere.

Nel giudicare questa classe di prodotti è necessario (con le debite cautele e nei limiti consigliati dalla prudenza), procedere a un esame comparativo dei caratteri somatici e anatomici riprodotti dall'artista primitivo, con quelli di qualche eventuale stirpe naturale vivente (Antropologia) e di singoli individui (Anatomia, Patologia).

D'altro canto è naturale che il voler giudicare siffatti prodotti dell'arte primitiva, essenzialmente religiosa e magica, con i criteri moderni che cercano nell'opera d'arte 'l'ideale estetico' e l'estrinsecazione di un sentimento individuale (come fa taluno), è un grave errore, e tale da pregiudicare le conclusioni. L'arte preistorica, in ispecie quella pleistocenica, intimamente legata alla sfera delle credenze religiose e dei riti magici (e per conseguenza alle istituzioni sociali ed economiche della tribù), è un prodotto della collettività. E come tale ha per iscopo il benessere della società³). È ovvia pertanto l'importanza che assume la conoscenza della psiche primitiva nello studio dell'arte, delle istituzioni religiose e sociali dei popoli preistorici.

Secondo i principî sopra enunciati ritengo che, in base ai caratteri fisici, si possono (in via provvisoria) dividere le statuette umane preistoriche finora conosciute nei seguenti tipi:

¹) F. Kern, Die Weltanschauung der eiszeitlichen Europäer, S.-A. „Archiv f. Kulturgeschichte“, XVI, 3, p. 292 sg.

²) G. Sergi, op. cit., p. 167.

³) È merito del prof. R. Kreglinger di aver precisato i caratteri fondamentali della mentalità primitiva: essa è collettiva, materialista e realista (La mentalité primitive, estr., „Rev. de l'Univ. de Bruxelles“, n. 6, 1921).

Tipo A — Individui normali	Esempi.	Figurina 'à la ceinture' (Bras- sempouy) — Statuette cre- tesi ¹).
Tipo B — Individui con fibrolipo- matosi gluteomuscolare	„	'Venere impudica' (Laugerie Basse) — Statuina mutila di Brassempouy — Figurina egizia del per. etiopico ²).
Tipo C — Individui steatopigi	„	Veneri di Grimaldi — V. di Lespugue — Figurine di Priesterhügel, Cucuteni, ecc. ³
Tipo D — Individui adiposi	„	Venere di Willendorf — V. di Linsenberg (Mainz), Statue di Malta, Adulis, ecc. ⁴).

Col nome di fibrolipomatosi gluteomuscolare o più brevemente lipomatosi glutea, intendo denominare quella particolare conformazione delle anche e dei glutei presentata da certe donne di stirpe negra, camitica e pigmoide. La descrizione anatomoistologica (sulla quale si basa la denominazione proposta) venne data dal dott. A. T. De Rochebrune, il quale potè sezionare numerosi cadaveri di donne Uolovo, presso le quali è comune siffatta conformazione anatomica, che rientra nei limiti fisiologici della variabilità. Dalle magnifiche tavole pubblicate dal Fritsch nella sua classica opera sulla popolazione egiziana moderna, risulta che la stessa conformazione anatomica la si riscontra in certe femmine Nubawi (Wadi Halfa), Fellah e Beduine⁵).

Potrebbe darsi (non escludo), che si tratti di una casuale convergenza morfologica, ma non si può negare tuttavia che la citata statuette di Brassempouy e la Venere impudica di Laugerie Basse, come pure la statuina egizia (o etiopica) della XXII—XXIII din., ripetano con molta precisione i caratteri descritti

¹) E. Piette et J. de Laporterie, Les fouilles de Brassempouy en 1894, „Boll. Soc. d'Anthropol. de Paris“, t. V (1894), p. 644, f. 2. — E. Piette, L'Art pendant l'âge du renne, Paris 1907, pl. LXX, f. 2. — Su questa statuette e le seguenti vedi anche, E. Piette, La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique, „L'Anthropologie“, V (1895). Per la bibliografia, R. Battaglia, L'evoluzione e il carattere dell'arte paleolitica, cit. — H. Th. Bossert, Altkreta, Berlin 1923, f. 103—104, 105—106, 117—118.

²) Hoernes-Menghin, op. cit., p. 119, f. 5. — E. Piette, L'art pendant l'âge du renne, pl. VII, f. 1. — E. Piette et J. de Laporterie, Fouilles a Brassempouy en 1896, „L'Anthropologie“, VIII (1897), p. 168, pl. I. — H. Fechheimer, Kleinplastik der Ägypter, Berlin 1921, tav. 110.

³) S. Reinach, Statuette de femme nue découverte dans une des grottes de Menton, „L'Anthropologie“, IX (1898), p. 26, tav. I, II. — Boule, Les hommes fossiles, p. 303. — Saint-Périer, op. cit. — M. Hoernes-O. Menghin, Urgesch. d. b. Kunst, p. 299, f. 1, 2. — J. Teutsch, Prähist. Funde aus dem Burgenlande, „Mitt. Anthrop. Gesellsch.“, Bd. XXX (1900), p. 195 sg., f. 117—119, 120—122, 123—125.

⁴) E. Piette, L'Art pendant l'âge du renne, pl. LXXI, f. 1, pl. LXXII. — M. Hoernes-O. Menghin, op. cit., p. 121, f. 1. — E. Neeb u. O. Schmidtgen, Eine altsteinzeitliche Freilandraststelle auf dem Linsenberg bei Mainz, „Mainzer Zeitschrift“, s. d., Taf. II, f. 2. — „Ipek“, I (1925) p. 76.

⁵) A. T. de Rochebrune, Étude morphologique, physiologique et ethnographique sur la femme et l'enfant dans la race Oulove, „Rev. d'Anthropologie“, X, II^{me} s. (1881), p. 267 sgg. — G. Fritsch, Ägyptische Volkstypen der Jetztzeit, Wiesbaden 1904, taf. VIII, XIX, XXV, XXVIII, XL.

(tipo B), i quali dal lato morfologico e anatomoistologico debbono tenersi distinti dalla steatopigia tipica¹⁾.

La classificazione proposta esige un' ampia dimostrazione, che per economia di spazio debbo rimandare a quando sarà possibile stampare il lavoro completo. Nella presente memoria espongo i risultati delle ricerche eseguite per lo studio delle statue maltesi. L'indagine è perciò ristretta al solo gruppo C, cioè alle raffigurazioni della donna obesa.

I.

LE STATUE NEOLITICHE DI MALTA.

Le più caratteristiche creazioni dei Neolitici maltesi, 'Malta Local Neolithic'²⁾, sono i templi megalitici, i sepolcreti ipogei e le statue di calcare e di terracotta rappresentanti figure umane obese.

Le statue di Malta e di Gozo son ben note agli studiosi. Per la conoscenza dettagliata di questi prodotti dell' arte maltese rimando alla magistrale memoria dei professori T. Zammit e Ch. Singer³⁾. La rappresentazione della figura maschile è del tutto eccezionale. Predominano le figure femminili obese. Individui a corporatura normale sono ugualmente poco comuni (Fig. 12 tav. 47; Fig. 13 tav. 47; Fig. 6 tav. 45; Fig. 14 tav. 47 trascurando alcuni frammenti dubbi).

Quest' ultimo gruppo di perfetta fattura garantisce del verismo con cui furono scolpite le statue rappresentanti individui obesi. Lo Zammit giudicò „una statuetta modellata con arte somma“ (in litt., 18. xi. XXV), la bellissima donna dormente di Hal Saflieni, veramente insuperabile per la naturalezza delle forme e la spontaneità dell' atteggiamento.

E tali sono anche gli altri esemplari maltesi, malgrado che talvolta si possa osservare una certa durezza nella tecnica e qualche accenno a una stilizzazione. Ma siffatti caratteri non sono costanti e non riescono a guastare il naturalismo dello stile. Non è il caso perciò di parlare di caricature.

Nelle statue maltesi tutti i caratteri anatomici della persona obesa sono riprodotti con assoluta fedeltà. Tanto più strana riesce perciò la diagnosi un tempo in voga — forse perchè accolta e tramandata senza il beneficio della critica, per inerzia mentale — della steatopigia di tali figurine. La naturalezza delle forme è tale da poter affermare che gli artisti maltesi conobbero gli esemplari viventi del tipo. Dobbiamo scartare tuttavia, dal punto di vista antropologico, l'ipotesi (in altri casi prospettata) che i Neolitici maltesi appartenessero a una razza a dimorfismo sessuale (♂ magri, ♀ grasse). Dimostra l'infondatezza di simili ipotesi aprioristiche l'esistenza delle figurine femminili a corporatura normale più sopra nominate.

Giuseppe Sergi, occupandosi delle statuette in discussione, avanza in pro-

¹⁾ Cfr. J. Deniker, *Les races et les peuples de la Terre*, 2^{me} éd., Paris 1926, p. 112.

²⁾ L. H. Dudley Buxton, *The Ethnology of Malta and Gozo*, repr. fr., „Journ. R. Anthropological Inst.“, LII (1922), p. 177 sgg.

³⁾ T. Zammit and Ch. Singer, *Neolithic representations of the Human form from the Islands of Malta and Gozo*, repr. fr., „Journ. R. Anthropological Inst.“, LIV (1924) I numeri fra parentesi nel testo del presente lavoro e quelli delle tavole si riferiscono alle figure di questa memoria.

posito un fondato dubbio: „ . . . e subito dico che questo numero di statuette che nella maggior parte hanno steatopigia [leggi obesità], mi ha fatto dubitare intorno alla spiegazione già data per quelle paleolitiche e per tutte le altre neolitiche, che, cioè, non ricordassero la presenza di una razza con tali forme colà dove le statuette si sono trovate. Probabilmente altra è la spiegazione — aggiunge il S. — a dare a quelle forme; e quindi qui, esprimendo il mio dubbio, mi fermo, attendendo altri fatti che possano rivelare il motivo delle strane rappresentazioni“¹⁾).

Il problema posto contiene due incognite: 1^o, quale era il motivo per cui venivano eseguite tali figure. 2^o, quale era la natura dell'adiposità osservata. Il problema da paletnografico (archeologico) diventa etnologico e antropologico. Ed è con il metodo etnologico e ricorrendo all'indispensabile sussidio dell'Antropologia e dell'Anatomia, che potremmo lusingarci di risorverlo.

Raccogliere un semplice elenco delle figurine femminili adipose, per quanto completo, non ci sarebbe di nessuna utilità. Altri lo hanno fatto, ma nulla di nuovo poterono ricavare. È necessario all'incontro seguire la distribuzione geografica e cronologica del tipo e — quando è possibile — integrarla con i dati forniti dall'Etnografia moderna.

Giova avvertire inoltre, onde evitare possibili obiezioni, che in siffatta ricerca non è il caso di preoccuparsi dello stile e della tecnica dei prodotti artistici presi in esame, diversi necessariamente a secondo del 'ciclo culturale' a cui essi appartengono. Il carattere che interessa nel nostro caso, è l'adiposità.

I. GRUPPO MEDITERRANEO-BALCANICO.

Lo Zammit pone fra il 4000 e il 3000 a.C. i monumenti maltesi da cui uscirono le statuette studiate²⁾. Allo stesso periodo di tempo risalgono all'incirca altre figurine obese scoperte a Creta e nell'Egeide.

Notevole in primo luogo è la statuetta nuda adiposa scoperta dal Mosso nel terreno neolitico di Phaistos³⁾, comparabile sotto molti aspetti a quelle maltesi. Phaistos diede anche una figurina di stile schematico di età micenea, nella quale è facile riconoscere il tipo della donna obesa⁴⁾. Tipicamente adiposi sono i cosiddetti 'idoli' neolitici di Cnossos⁵⁾.

Non è possibile separare dagli esemplari cretesi gli 'idoli' femm. di marmo

¹⁾ G. Sergi, *Le prime e più antiche civiltà*, cit., p. 23 sg.

²⁾ T. Zammit, *The neolithic temples of Hal-Tarxien, Malta*, Malta 1925. — *The Hal-Saflieni Hypogeum 'Casal Paula' Malta*, Malta 1925. — Su queste scoperte vedi anche le relazioni del prof. Zammit sulle esplorazioni di Hal Tarxien in „*Archaeologia*“, LXVII (1916), LXVIII (1917) e LXX (1920) e i *Report on the working of the Museum*, redatti dallo stesso prof. Zammit, anni 1914—15, 1915—16, 1917—18—19, 1920—21, 1923—24, 1924—25. — Vedi inoltre A. Mayr, *Die vorgeschichtlichen Denkmäler von Malta*, „*Abhandl. d. Bayer. Akad. d. Wissensch.*“, XXI (1901). — *Die Insel Malta im Altertum*, München 1909. — F. v. Duhn, *Italische Gräberkunde*. I. Bd., Heidelberg 1924, p. 90 sgg. — R. Paribeni, *Malta*, Roma 1925.

³⁾ A. Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*, Milano 1910, p. 211 sgg., f. 117.

⁴⁾ A. Mosso, *Le origini della civiltà mediterranea*, Milano 1910, p. 92, f. 70.

⁵⁾ A. Mosso, op. cit., p. 92, f. 68. — R. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la Mer Égée*, Paris 1910, p. 219, 222, f. 163, 166.



Fig. 1. Malta, Hagiar Kim. Alt. 23 cm.



Fig. 2. Malta, Hagiar Kim.



Fig. 3. Malta, Hal Saflieni. Alt. 6 cm.



Fig. 4. Malta, Hal Saflieni. Alt. 4 cm

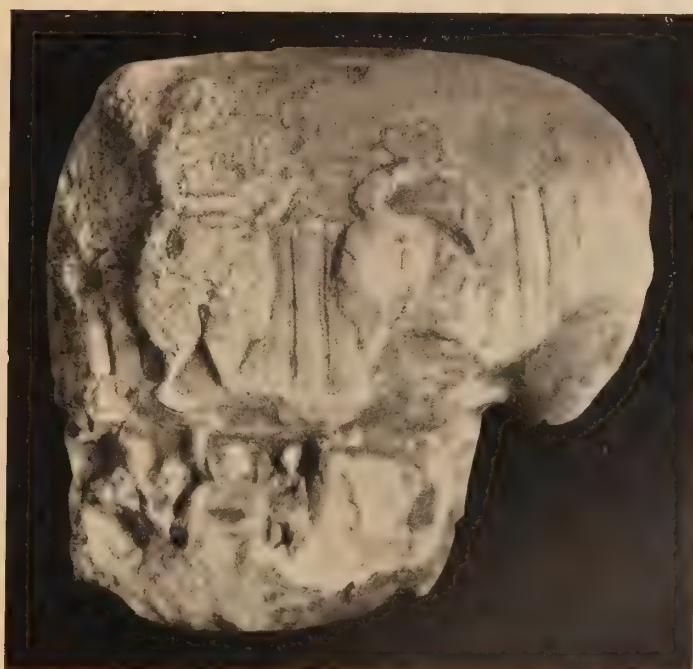


Fig. 5. Malta, Hal Tarxien.

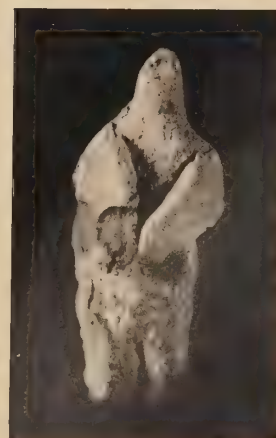


Fig. 6. Malta, Hal Saflieni. Alt. 4 cm.



Fig. 7. Malta, Hagiard Kim. Alt. 20 cm.



Fig. 8. Malta, Hal Tarxien. Alt. 6 cm.



Fig. 9. Malta, Hal Tarxien. Alt. 6 cm.

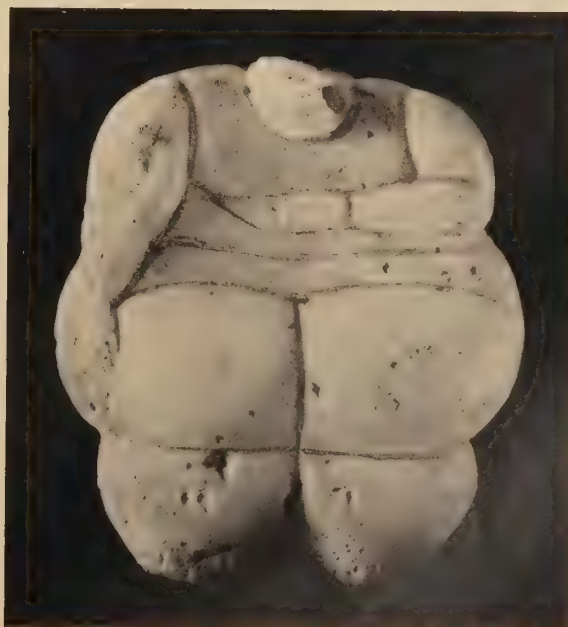


Fig. 10. Malta, Hal Saflieni. Alt. 5 cm.

pario delle Cicladi. Alludo specialmente a quelli di Amorgos e di Paros¹⁾. Nel Museo di Atene (riferisce il Mosso) si conservano taluni esemplari alti oltre un metro. È questo un altro particolare che fa guardare a Malta. La statua maltese Fig. 18 tav. 50 doveva misurare circa 3 m. di altezza.

Riproduce probabilmente una donna obesa un rozzo abozzo di Cipro, uguale alla statuina di Adalia, avvicinata dal Glotz, per la corpulenza, agli idoli di Cnossos riproducenti donne accosciate²⁾.

Tipici sono i caratteri anatomici delle statue di Sparta, di stile naturalista e schematico-naturalista, risalenti (pare) al II mill.³⁾. Adipose sono pure alcune statuette femm. neolitiche di Sesklo, di Tchsarchia in Serbia, di Nova Zagora, Razgrad, Russe e Světi Kyrillovo in Bulgaria⁴⁾.

Dalla costa asiatica, oltre quello già menzionato di Adalia, provengono gli 'idoli' stilizzati di pietra, osso e terracotta di Troia⁵⁾, i quali potrebbero riprodurre persone corpulente. Questa interpretazione trova una valida conferma in quanto scrive il Karo sugli idoli 'a forma di violino' (*geigenförmigen I.*): „in denen Hoernes wohl mit Recht Sitzfiguren gesehen hat und deren Entwicklung aus einer sitzenden weiblichen Gestalt mit stark übertriebener Gesäßbildung“⁶⁾.

La diffusione geografica della figura femm. obesa verrebbe estesa in tal caso fino alle regioni del Mediterraneo occid. (Spagna). Mi limito a segnalare l'ipotesi, senza insistere oltre, perchè nell'interesse stesso della ricerca, giova valerci soltanto di quegli esemplari i cui caratteri anatomici sono tali da escludere contestazioni e dubbi.

Ma, se possono sussistere incertezze sulle figurine schematiche troiane e iberiche, non è difficile, parmi, l'interpretazione di certe figurine schematiche delle Cicladi⁷⁾, le quali rappresentano all'evidenza una donna adiposa seduta.

Speciale importanza per le nostre ricerche hanno le statuine dei tumuli traci di Tatar Pazardschick e Papasli. La maggiore della serie riproduce una donna nuda, seduta, con i soliti caratteri dell'adiposità. Le mammelle sono molto ridotte. La regione pubica è segnata con un triangolo inciso; un solco segna la rima vulvare (Fig. 20; cf. Fig. 9)⁸⁾.

¹⁾ P. Wolters, *Marmorkopf aus Amorgos*, „*Athenische Mitteil.*“, XVI (1891), p. 49, f. 1, 2, 3, 4. — M. Hoernes-O. Menghin, *Urgesch. d. b. Kunst*, p. 367. — H. Th. Bossert, *Altkreta*, cit., f. 9, 10, 11.

²⁾ J. de Morgan, *L'Humanité préhistorique*, Paris 1921, p. 264, f. 156 n. 6. — R. Dussaud, op. cit., p. 221, f. 165. — G. Glotz, *La civilisation égéenne*, Paris 1923, p. 281. — Perrot et Chipiez, t. III, p. 551, f. 374. — Cesnola, *Cyprum*, Jena 1879, tav. XXXVII, f. 5, p. 412.

³⁾ P. Wolters, op. cit., p. 52, f. 1, 2, 3. — M. Hoernes-O. Menghin, op. cit., p. 60 sg., f. 7, 9.

⁴⁾ L. Franz, *Zu den Frauenidolen des vorderasiatischen Kulturkreises*, S.-A. „*Mitt. Anthropol. Gesellsch.*“, Bd. LVI (1926), p. 401, f. 1, 12. — Hoernes-Menghin, *Urg. d. b. Kunst*, p. 317, f. 5. — *Reallexikon d. Vorgeschichte*, Bd. II (1925), p. 208, t. 89, b. c., t. 92 (fig. 4a della serie) t. 97, b (G. Wilke, Bulgarien).

⁵⁾ W. Dörpfeld, *Troja und Ilion*, Athen 1902, p. 379 sgg., f. 344, e, g, h, tav. a, p. 384, f. 1 (II—V strato).

⁶⁾ G. Karo, *Idol*, „*Reallex. d. Vorgeschichte*“, Bd. VI (1926), p. 30.

⁷⁾ Cfr. C. Schuchhardt, *Alteuropa*, Straßburg u. Berlin 1919, p. 165, f. 46e.

⁸⁾ Hoernes-Menghin, *Urg. d. b. Kunst*, p. 312, f. a, p. 319, 1. — E. v. Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, (Propyläen, I), Berlin 1925, t. 433.

Si confronti ora la fig. descritta con l'esemplare Fig. 9 tav. 46 di Malta, purtroppo mutilo. Esso rappresenta una donna nuda seduta, con le gambe unite. I glutei e le coscie sono oltremodo sviluppati; verso il ginocchio si restringono. Un grande triangolo inciso segna in modo schematico il pube. Un solco verticale sta al posto della vulva. Fra le statue maltesi questa è (finora) la sola che abbia in cosiffatto modo individuato il monte di Venere. È un tipo insolito nella plastica dell' Isola, e offre notevoli analogie con l'esemplare tracio. La stessa cosa si può ripetere per la testina maltese n° 57 (Zammit-Singer). Sebbene superiore per lo stile (a intonazione naturalista), la forma e la posizione di questo pezzo (faccia allungata rivolta verso l'alto, grande naso triangolare, cranio ridotto e appiattito) ricorda quella delle statuette trace citate e le testine di Jablanica e di Butmir¹).

Rapporti fra le statuette mediterranee e balcaniche. In relazione alle notate affinità tecnico-stilistiche fra alcuni esemplari maltesi e balcanici, altre osservazioni si possono fare.

„Es ist möglich, daß die Urformen dieser Entwicklungsreiche — scrive il Karo riferendosi agli idoli schematici di Rhakmany e ad altri consimili esempl. balcanici — nicht im O., sondern auf Malta und damit in der afrik. Kunst liegen“²). Gli idoli di Rhakmany hanno diffatti la testa (e precisamente un lungo cono) separata dal corpo, come sembra sia il caso di certe st. maltesi e della donna neol. di Phaistos. La sagoma di questi rozzi prodotti dell' arte tessala (3° str. neol.), deriva certamente da un prototipo naturalistico rappresentante una persona (♀) seduta, di un tipo affine alle statuine maltesi prive del capo (Fig. 7 tav. 46; Fig. 20 tav. 50).

Altri probabili rapporti di derivazione, o influenze, possiamo trovare partendo da un (supposto) prototipo di stile naturalista, offerto dalle statue maltesi raffiguranti donne nude in piedi (Fig. 16 tav. 49; Fig. 3 tav. 45; Fig. 10 tav. 46). Si osservino gli esemplari presentati nella (Fig. 22 tav. 51).

La statua obesa di Sesklo (*b*), sebbene di fattura molto inferiore rispetto alle maltesi, è ancora intonata allo stile naturalista mediterraneo (insulare) della fig. *a*. Nova Zagora *c* mostra accenni a una schematizzazione più progredita. Uno stadio maggiormente avanzato palesa l'esemplare *d*. La medesima forma espressa in modo ancor più schematico — 'geometrico' — la si ritrova negli idoli bulgari di 'tipo ucraino' (Sultan, Russe). Notevole è in special modo quello di Russe *e*, il quale per la larghezza dei diametri trasversi, rivela chiaramente l'intenzione dell' artista di riprodurre una donna grassa, simile a quella di Razgrad.

Non vorrei che taluno, in base alla serie di figure presentata (in cui è chiaro il progressivo processo di schematizzazione), pensasse che io sostenga una derivazione diretta, monofiletica, delle statuette in questione; in modo che l'esemplare *e* deriverebbe da *a* attraverso gli stadi intermedi *b*, *c*, *d*. Non si può escludere che una derivazione simile possa essere avvenuta. A Malta guarda diffatti anche il Karo. Ma, ritengo, simili ipotesi vanno applicate con criteri un pò larghi. A giudicare dagli esemplari di Sesklo, Nova Zagora o Filippopoli, si direbbe che

¹) Hoernes-Menghin, op. cit., p. 291, f. 1, 287.

²) G. Karo, loc. cit., p. 30.

le popolazioni balcaniche dell'epoca conobbero per visione diretta la morfologia della donna polisarcica. Ammesso questo, la progressiva schematizzazione e derivazione del tipo potrebbe essere soltanto apparente, e dovuto ai vari stili (e tecniche) allora in uso presso le varie tribù della Balcania preistorica.

Non pertanto non si può escludere l'ipotesi, che talvolta i neolitici balcanici avessero plasmato o intagliato idoli femm. obesi copiando modelli stranieri, senza aver avuto conoscenza diretta del tipo stesso nel vivente. Non insisto su questa o quella spiegazione. A me basta segnalare il fatto delle analogie esistenti fra i due gruppi di figurine.

La ristrettezza del territorio esaminato unito all'esistenza di sicuri influssi culturali mediterranei nella Balcania, rende probabile il fatto che la marcata obesità di tali riproduzioni stesse in relazione con idee e concetti fondamentalmente uguali. Idee e concetti svoltisi e maturatisi probabilmente nelle società neolitiche delle isole mediterranee.

Secondo alcune delle teorie sopra esposte, l'uomo preistorico sarebbe giunto a creare cosiffatte forme seguendo uno speciale ideale estetico, che si suppone essere stato allora in onore, oppure per motivi di incapacità tecnica. Si tratterebbe in altri termini di una creazione puramente ideale e fantastica (e ciò vale anche per le statuette pleistoceniche), e non di una riproduzione di individui viventi.

Si osservino gli arti inferiori della serie esaminata in questo paragrafo. Nella persona normale si osserva spesso quella particolare conformazione delle ginocchia, nota in anatomia col nome di *genu valgum* (detta volgarmente 'ginocchia [o gambe] a X'). Questa conformazione la si ritrova con molta frequenza e in grado più accentuato nelle persone obese. Ora siffatto carattere anatomico lo si osserva, e ben marcato, in tutte le statuette obese illustrate. Se l'obesità di tali figurine fosse il prodotto di quelle cause invocate dai teorici, non si riuscirebbe a spiegare perchè gli artisti preistorici fossero giunti casualmente e a più riprese, a riprodurre anche questo particolare anatomico, certo di nessuna importanza dati gli scopi a cui erano destinate le figurine stesse.

Il trovarlo unito per conseguenza, agli altri caratteri anatomici propri dell'obesità, nelle statuette studiate, è una nuova e non indifferente conferma del fatto da noi sostenuto, che i neolitici almeno in certi centri (Malta, p. es.) conobbero gli esemplari viventi del tipo riprodotto¹).

Un'altra osservazione si può fare. Man mano che dal Mediterraneo ci inoltriamo verso il continente, le statuette umane presentano sempre maggiori segni di tatuaggio o di pittura corporale. Particolare che potrebbe stare in relazione con l'esistenza di *pintaderas* nei depositi preistorici di quei paesi.

La donna neol. di Phaistos ha una piccola croce segnata su uno dei fianchi. Quella di Sparta ha impressa sugli omeri una serie di linee a zig-zag. La maggiore delle figurine di Filippopoli (salvo la schiena) ha tutto il corpo coperto da tatuaggi o pitture. Nelle statue femminili della Bosnia, della Serbia, della Bulgaria, della Romania e della Transilvania, il corpo è spesso tutto coperto da disegni.

¹) Cfr. l'osservazione del Pittard a proposito del realismo delle veneri miolitiche (op. cit., p. 83 sg.).

Seguendo la traccia della donna adiposa, in conclusione, le nostre ricerche ci hanno condotto verso il litorale pontico dell'Asia Minore.

L'ingrassamento artificiale presso i Mossineci. Senofonte (425—355) guidando i mercenari Greci sconfitti a Cunaxa, incontrò lungo il litorale pontico numerosi popoli selvaggi. Fra questi i più barbari erano i Mossineci della costa NE dell'Asia Minore¹).

Giunti i Greci in mezzo a questo popolo „vennero loro presentati — narra Senofonte (Anabasi, V, 4) — ‘fanciulli ingrassati’ di ricche famiglie, i quali nutriti di castagne cotte, erano molto delicati, lattei, quasi altrettanto grossi che alti; e avevano il dorso dipinto di vari colori e la parte anteriore del corpo tutta punteggiata di fiori“.

Abbiamo così un primo esempio storico dell'‘ingrassamento artificiale’ della persona, il quale per la regione in cui esso veniva praticato potrebbe illuminarci sulla natura dell'adiposità osservata nelle statuine muliebri balcaniche.

Se si ammette che il costume dell'impinguamento avesse un valore sociale o magico (vedi p. 152), il fatto che i Mossineci in luogo di femmine ingrassavano fanciulli, diviene di valore secondario di fronte all'esistenza dell'uso stesso²).

II. GRUPPO EGIZIO-ETIOPICO.

L'origine africana delle popolazioni neolitiche delle isole mediterranee (Malta, Sicilia, Creta, ecc.), può considerarsi ormai come un fatto accertato, grazie alle classiche ricerche antropologiche del Sergi³). Concorda con ciò, e non potrebbe essere altrimenti, la paleo-etnologia mediterranea. Nel suo volume sulla religione primitiva in Sardegna, il Pettazzoni afferma che, „se c'è tra le conquiste della paletnologia un concetto la cui portata possa paragonarsi con quella del concetto, ben altrimenti costruito, dei popoli ariani, esso è quello della connessione etnica sardo-africana, come esponente della connessione etnica di quelle genti che in un dato momento dell'età preistorica abitarono il bacino occidentale del Mediterraneo“⁴).

Seguendo la distribuzione geografica delle statuette femminili obese nel mondo mediterraneo preistorico, da Malta a Creta, dobbiamo ora dirigerci verso la valle del Nilo.

¹) Strabonis *Geographicorum* instruxit C. Müllerus, Parisiis 1880, tav. XI.

²) Nelle cerchie dei popoli inculti gli sciamani e gli uomini della medicina usano, in certe occasioni, abbigliarsi con vesti femminili. Altre volte sono le donne che per speciali motivi indossano vesti maschili, mentre i maschi secondo la moda femm. si lasciano crescere i capelli. Questo costume è legato normalmente a credenze magiche. Talvolta sembra che non vi sia estranea l'omosessualità (vedi in proposito Kleiweg de Zwaan, *L'échange de vêtements entre hommes et femmes. Signification de cette coutume*, „*Rev. Anthropologique*“, t. XXXIV (1924), passim). Lo scambio delle vesti avviene anche presso certi popoli in occasione delle nozze (per la spiegazione, vedi R. Kreglinger, *L'évolution religieuse de l'humanité*, Paris 1926, p. 49 sg.). Come vedremo in seguito è la donna che di regola viene ingrassata, dove quest'uso è in onore. L'esempio dei Mossineci, i quali sottoponevano dei fanciulli ad una pratica propria al mondo muliebre, potrebbe rientrare pertanto nel gruppo di usanze studiato dall'insigne etnologo di Amsterdam.

³) G. Sergi, *Le prime e le più antiche civiltà*, cit. e le altre opere dello stesso autore ivi citate.

⁴) R. Pettazzoni, *La religione primitiva in Sardegna*, Piacenza 1912, p. 168 sg. — R. Battaglia, *Su qualche selce lavorata della Gefára*, „*Atti Acc. Ven.-Trent.-Istriana*“, XVI (1925).

Un primo notevole gruppo di figurine polisarciche appartengono al periodo preistorico. Una certa corpulenza mostrano certe figure femm. schematiche di Abadiyeh. Con maggior evidenza si palesa lo sviluppo del pannicolo adiposo nelle statuette di argilla cruda, raffiguranti donne sedute a terra, che Petrie pone fra i più antichi saggi della plastica nilotica. Segue una statuetta schematica in piedi, con le coscie enormemente grosse. Questo gruppo è caratterizzato dalla mancanza delle braccia e dei piedi. La testa è appena abbozzata. La vita è sottile e le mammelle, di forma allungata e pendenti, sono molto ridotte. Tutto ciò serve a far spiccare meglio la grossezza delle anche e delle natiche.

Carattere naturalistico hanno all'incontro due statuine di avorio, rappresentanti una mamma col bambino in braccio. L'anatomia della donna è molto ben trattata. Si osserva quello stesso forte sviluppo delle coscie e dei glutei che palesano le statuette schematiche descritte, e che ritroveremo poi in alcuni saggi della plastica del periodo dinastico. Nelle due figurine col bambino, il Roeder trova con ragione „einen recht afrikanischen Eindruck“.

Lo stesso Roeder, nel recente studio sulla plastica egiziana preistorica, osserva che tutte le statuette muliebri grasse sono nude, mentre si possono vedere esemplari vestiti nella serie delle figurine a corporatura normale. La nudità avrebbe avuto lo scopo di eccitare i sensi dei maschi. La grossezza corrisponderebbe ad un ideale di bellezza.

„Figuren von übermäßig fetten Frauen kommen nur am Anfang der vorgeschichtlichen Zeit vor — continua il R. — und verschwinden dann so gut wie vollständig“¹⁾.

Un popolo raramende dimentica del tutto le usanze primitive degli avi. Si direbbe anzi che più un costume o un'usanza sono antichi, tanto più si prolunga la loro persistenza nel tempo. Quanto osservo ha il valore di una legge, non solo mentale ma anche biologica.

Gli egiziani come tutti gli altri popoli, e forse più degli altri popoli, furono molto attaccati alla tradizione.

Sebbene a molta distanza di tempo, e in minor copia, anche nel periodo dinastico ritroviamo in Egitto riproduzioni della femmina obesa. Una statuina di stile egizio della XII din. (2000—1700) proveniente da Diospolis parva, pubblicò il Petrie. È facile riconoscere il tipo da noi studiato²⁾. Segue la bella figurina di stile naturalista di El Arabah (XVII din., 1680—1580), che riproduce una donna obesa di tipo negro, sec. Hamy³⁾, ma forse più esattamente etiopico o negro-

¹⁾ Sulle statuette adipose dell'Egitto preistorico vedi, anche per le notazioni bibliografiche, Flinder Petrie, *Diospolis parva*, London 1901, tav. V B 101. — A. Mosso, *Le orig. della civ. mediterranea*, cit., p. 91, f. 67, p. 185, f. 125. — G. Roeder, *Die vorgeschichtliche Plastik Ägyptens in ihrer Bedeutung für die Bildung des ägyptischen Stils*, „Ipek“ 1926, I. Hlbbd., p. 64 sgg., tav. 26 a, b, c, tav. 29c. — C. Schuchhardt, *Alteuropa*, cit., tav. XXV, 2. — G. Marro, *Il corpo e la statua del defunto nell'Egitto antico*, estr. „Arch. Ital. di Psicologia“, V (1927), p. 45 sg., tav. II. — H. Schäfer u. W. Andrae, *Die Kunst des Alten Orients (Propyläen II)*, Berlin 1925, t. 171, 172. Per le affinità di tali figurine con quelle maltesi ed egee, vedi A. J. Evans in „Man“, II (1907), p. 43 sg. Nello stesso vol., Fl. Petrie, *Prehistoric egyptian figurines*, p. 17.

²⁾ Fl. Petrie, *Diospolis parva*, tav. XXVI, 6.

³⁾ Hamy, *La figure humaine dans les monuments de l'ancienne Egypte*, „Bull. Soc. Anthropol. de Paris“, t. VIII, s. 5 (1907), p. 41 sg., f. 18, 19. Cfr. „Man“, 1901.

etiopico (metamorfo). Caratteri anatomici uguali a quelli di quest' ultimo esemplare presentano due saggi della XVIII din. (1580—1321): la donna di El Amrah e la 'Regina di Punt'¹⁾. Al regno di Thutmosis III (1501—1447) appartengono le statuette femm. trovate nel castello nubiano di Amadeh. Per il volume delle coscie e dei cluni pare che si tratti anche in questo caso di femmine obese²⁾.

A Creta già nel Minoico antico le figure femm. obese più non si incontrano. In Egitto al contrario, dal periodo predinastico il tipo (sebbene sporadico) giunge fino alla XVIII din. e oltre. Il rilievo di Deir el Bahari stabilisce che donne eccessivamente obese esistevano nello stesso periodo anche nelle 'Terra di Punt', cioè presso le stirpi etiopiche dell' Africa orientale.

L'esempio offertoci dal rilievo di Deir el Bahari non è isolato. Confermarono la persistenza del tipo (nella regione etiopica) gli scavi archeologici di Adulis intrapresi dal Paribeni e dal Gallina. Entro due casette di età cristiana, risalenti al V—VI sec. dell' era volgare (regno di Israel di Axum), furono scoperte due statue femm., una di terracotta e l'altra di calcare. Quest' ultima rappresenta una donna nuda (acefala) oltremodo pingue, e in tutto simile agli esemplari di Malta (n^o 16, 19, 20), più antichi di circa quattro millenni. Il secondo esemplare è uguale al precedente³⁾.

Procedendo dunque verso il Sud lungo la valle del Nilo, in direzione della Nubia da un lato e verso l'Etiopia dall' altro, l'età di questi curiosi prodotti della plastica indigena, si abbassa sempre più.

In base a siffatta constatazione il Paribeni scrive, „osservando ora la successione cronologica di queste figure troveremo invece un argomento favorevole all' ipotesi di una razza che dal Mediterraneo settentrionale, perdendo successivamente terreno, si vada riducendo in Africa, per finire nell' interno di quel continente“⁴⁾. Angelo Mosso giudicò „audace“ l'ipotesi esposta, obiettando che le figure prese in esame dal Paribeni sono anatomicamente diverse dalle donne steatopigi d'Africa⁵⁾. Osservazione questa molto giusta. Ma effettivamente, la steatopigia in questo caso non c'entra, o c'entra soltanto per ingarbugliare maggiormente il problema. Il Paribeni, come i suoi predecessori, era dominato dal concetto di 'razza'. Vedremo più avanti che se ad esso si sostituisce il concetto di 'usanza' (nel caso specifico delle statue in discussione), l'ipotesi dell' insigne archeologo romano perde molta della sua primitiva audacia.

Caratteri anatomici delle statue mediterraneo-africane. Limitando la comparazione alle opere di stile naturalista, si nota che le figurine egizio-

¹⁾ Randall Maciver and A. C. Mace, *El Amrah and Abydos*, London 1902, tav. XVIII, D 8. — Sulla principessa di Punt, vedi Hamy, *Observations ethnologiques sur les peintures de la tombe de Rehmara*, ecc., „Bull. Soc. d'Anthropol. de Paris“, t. X, s. 2 (1875), p. 218. — F. Regnault, *La représentation de l'obésité dans l'art préhistorique*, „Bull. et Mém. Soc. d'Anthrop. de Paris“, t. III, VI s. (1912), p. 38. — A. Moret, *Rois et dieux d'Égypte*, Paris 1923, p. 36 sgg., f. 6.

²⁾ R. Maciver and L. Wolley, *Areika*, Oxford 1909, tav. VIII, 4019, 4021, 4022, 4027, p. 10.

³⁾ R. Paribeni, *La steatopigia in figurine preistoriche e una recente opinione del senatore Mosso*, „Bull. Paletn. Ital.“, XXXIV (1908), p. 74 sgg., f. 3.

⁴⁾ R. Paribeni, op. cit., p. 73.

⁵⁾ A. Mosso, *Le orig. della civ. mediterranea*, cit., p. 99.

etiopiche costituiscono un gruppo omogeneo e che presentano una stretta affinità con alcune delle statue maltesi e con l'idolo di Phaistos.

Phaistos, El Arabah, El Amrah, Deir el Bahari hanno in comune i seguenti caratteri anatomici: a) corporatura estremamente obesa, b) regione mammellare atrofica, c) ipertrofia dei glutei.

I caratteri *a* e *b* sono comuni anche agli esemplari di Malta, Sparta, Filippopoli, Adulis. I caratteri *b* e *c* (uniti a un notevole sviluppo di tutte le coscie) li abbiamo riscontrati anche nel gruppo egiziano preistorico¹⁾, e li ritroveremo in una statuina fittile della Gran Canaria (vedi p. 149 sg.).

Sul carattere *a* nulla pel momento è da dire. Meritano speciale attenzione i due successivi.

b) In certi casi di obesità patologica di natura endocellulare (p. es. sindrome di Frölich) il soggetto, trattandosi di una femmina, va incontro a vari disturbi funzionali, come atrofia ovarica, atr. mammaria, amenorrea e sterilità.

Parmi sia lecito pensare che gli stessi disturbi funzionali a cui vanno incontro gli individui affetti di obesità patologica, possano manifestarsi anche in quelle persone ingrassate artificialmente. Questa ipotesi è avvalorata, del resto, dal fatto che le donne delle classi agiate dell' Africa minore, sottoposte all' impinguamento, rimangono molto di frequente sterili (vedi p. 152).

Per questa ragione ritengo che l'assenza dei rilievi mammellari nelle statuette preistoriche obese, quando essa non risulti accompagnata da caratteri sessuali maschili bene evidenti, non autorizzi a diagnosticare maschili le figurine in questione. Alludo in particolare alle statuette maltesi. Esse del resto hanno forme femminili molto evidenti e tali da non lasciar dubbi a chi ben conosce le forme del corpo umano. La vulva non è visibile per la ragione che alcune di queste statue riproducono individui seduti; mentre in quelle che stanno ritte il volume delle coscie nasconde la rima vulvare.

Direi anzi che non è prudente neppure sostenere che gli esemplari viventi di queste femmine obese fossero tutte totalmente sprovviste dei rilievi mammellari, come appare dalle riproduzioni plastiche. E ciò per il motivo seguente. La regione pettorale di queste statue presenta una superficie continua, di forma press'a poco rettangolare, un pò rigonfia ai margini laterali e inferiore; nella parte mediana si osserva in talune una lieve depressione, che non ricorda affatto la sella intermammellare della donna normale. Una profonda piega divide invece la regione pettorale dalla epigastrica.

Se osserviamo la regione glutea di queste stesse statuette (Fig. 3 tav. 45; Fig. 10 tav. 46; Fig. 22 tav. 51), potremmo constatare che anch' essa si presenta come una superficie continua, perchè non venne segnata la rotondità delle natiche, né il solco che le separa.

Gli artisti neolitici dunque, trascurarono volutamente di segnare questo particolare anatomico. Si può pensare per conseguenza che essi adottassero la stessa 'maniera' scolpendo la parte mammellare delle stesse figure.

Le figure che essi dovevano riprodurre erano dei veri ammassi di carne o di

¹⁾ „Ipek“, 1926, I. Halbband, tav. 26a, b, c, 29c.

grasso. Perciò, pur mantenendo l'intonazione generale naturalista, tralasciarono di segnare certi particolari anatomici, giudicati superflui, forse allo scopo di rendere con maggior efficacia il carattere che più premeva di far risaltare: l'estrema obesità e rotondità della persona.

Ci troviamo di fronte in altri termini a un prodotto di quel processo psichico, che il Luquet distinse acutamente come 'realismo intellettuale'. Nell'insieme, però, l'opera dello scultore maltese rivela effettivamente l'impronta del 'realismo visuale'.

Constatazione che s'accorda con quanto scrisse in proposito il conte Bégouen, che cioè „bien souvent on constate leurs influences [dei due realismi] simultanées dans un même dessin“¹⁾ o scultura.

Ritornando alle diverse 'maniere' con cui sono rese regioni differenti del corpo nelle statuine maltesi, avverto che anche qualche esemplare raffigurante donne di corporatura normale, si avvicina per il modo con cui è trattato il petto alle statue obese nominate più sopra. Il torso votivo n. 30 (Zammit-Singer), di superbo lavoro, per la forma dei rilievi mammellari può porsi fra la fig. 12 tav. 47 (a mammelle 'africane') e il tipo obeso. Nelle figurine adipose di Malta, tanto in piedi che sedute, la plastica delle coscie e del ventre è resa mirabilmente e con assoluto verismo. Questo particolare potrebbe stare in relazione con lo scopo a cui erano probabilmente destinate le figurine (vedi p. 153, nota 1).

c) Nell'attuale popolazione egiziana talune donne (Fellah, Beduine, Nubawi, ecc.), presentano una certa ipertrofia adiposa dei glutei e delle coscie. Tale ipertrofia, che non può né devesi confondere con la steatopigia, si mantiene, come si disse, entro i limiti fisiologici della variabilità.

Ammettendo che, per una ragione qualunque, queste donne vadano incontro ad un ingrassamento generale, è ovvio che la formazione dell'adipe si manifesterà più intensa laddove è maggiore l'accumulo di adipe già nelle condizioni normali. Per questo motivo non giudico accettabile l'ipotesi di Hamy che riteneva steatopige la 'Regina di Punt'²⁾, né il gruppo 1° dell'Antonielli (donne grasse e steatopigi insieme), poichè in questi casi (accettando l'interpretazione proposta), la steatopigia non sarebbe che apparente. Le figurine di Phaistos, El Arabah, El Amrah e Deir el Bahari non possono considerarsi perciò steatopigi, ma bensì delle donne a lipomatosi glutea (carattere come abbiamo visto comune nella popolazione femminile egiziana, etiopica e negra) sottoposte all'ingrassamento.

A conclusioni analoghe giunse anche il Roeder nella sua memoria già citata sulla plastica egiziana. Riferendosi alle statuette adipose preistoriche egli osserva: „Man braucht in ihm wohl keine besondere Rasse zu sehen, sondern vielmehr ein Schönheitsideal, das Schweinfurth heute bei den Kongonegern im Sudan wiedergefunden hat. Es handelt sich dabei nicht um eigentliche Steatopygie wie

¹⁾ G.-H. Luquet, *Le réalisme dans l'art paléolithique*, „L'Anthropologie“, XXXIII (1923), p. 17. — *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris 1926. — Comte Bégouen, *Quelques nouv. figurations humaines*, cit., p. 8.

²⁾ Vedi op. cit. in nota 3, p. 11.



Fig. 11. Malta, Hal Saflieni. Alt. 9 cm.



Fig. 12. Malta, Hagiur Kim. Alt. 14 cm.



Fig. 13. Malta, Hal Saflieni. Alt. 7 cm.

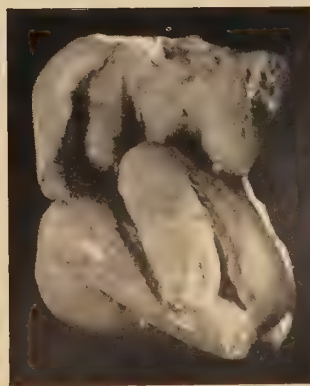


Fig. 14. Malta, Hal Tarxien. Alt. 3 cm.



Fig. 15. Malta, Hal Saflieni. Lung. 12,3 cm

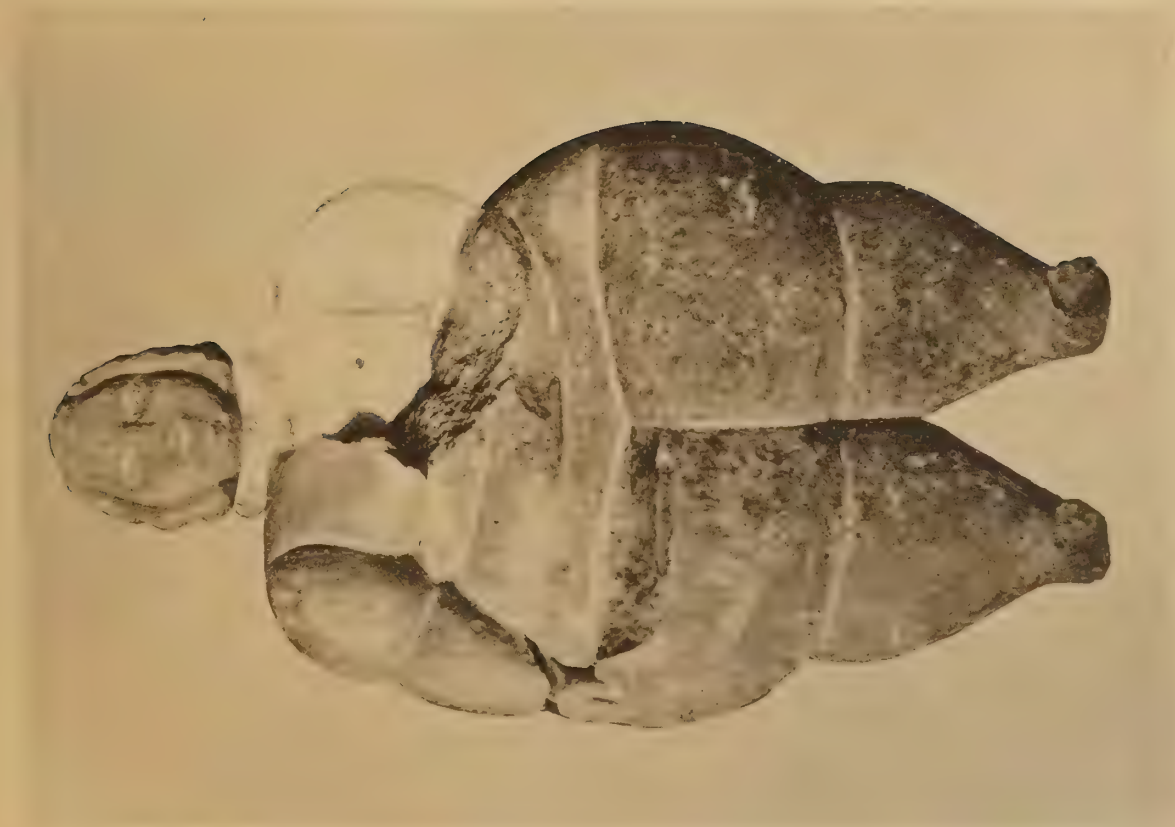


Fig. 16. Malta, Hal Saflieni
Alt. del Torso 40 cm



Fig. 17. La dama dagli occhi verdi. Egitto preistorico
Alt.: 25,18 cm. Nach Marro

bei den Hottentotten, sondern um eine gleichmäßiger über den ganzen Körper verteilte Fettschicht“ („Ipek“, 1926, I. Halbbd. p. 72).

L'ingrassamento della femmina presso i Wahima. È opinione generale degli storici e degli antropologi che il 'Paese di Punt' sia da identificarsi con la regione costiera dell' Africa Orientale abitata dagli odierni Somali. „Io sono perfettamente convinto — scriveva il Sergi ancora nel 1897 — che i Somali moderni rappresentino i Punti degli Egiziani antichi“¹⁾.

A sera e a settentrione del gran lago Ukerewe (Vittoria Nyanza) si estendono i territori del Karagwe, dell' Uganda e dell' Unjoro. Queste contrade sono abitate in parte dai Waheia, Waganda e Wanjambo, popolazioni negre più o meno metamorfe, per incroci con gli Etiopi. Essi vivono soggetti ai Wahima, popolo eurafricano allevatore di bestiame, che costituisce la casta dominante, aristocratica, e vive separata dalle tribù soggette²⁾.

'Wahima' significa 'uomini provenienti dal Nord'. Risulta dalle loro stesse tradizioni che essi occuparono le attuali sedi, muovendo da territori posti a NE dell' Ukerewe. Esploratori e antropologi sono concordi nel riconoscere la stretta parentela dei Wahima con gli Abissimi, i Galla, i Masai; in altri termini con la stirpe etiopica.

Secondo il Giuffrida Ruggeri i Punti sarebbero i progenitori dei Masai, Tusi e Hima (Wahima). A una branca più recente di questo stesso ramo sud-etiopico appartengono i Galla e i Danachili³⁾. Vero è che il G. R. dichiara che i suoi Etiopi (il ramo 'mediterraneo melanoderma' del Sergi) non appartengono ai Mediterranei eurafricani. Ma siffatta opinione, nel caso nostro non ha interesse, e viene comunque pregiudicata dallo sforzo palese del Giuffrida Ruggeri, antico scolaro poi irriducibile avversario del Sergi, di giungere sempre a delle conclusioni contrarie a quelle del suo maestro. Tuttavia nel caso della parentela dei Wahima con le popolazioni del triangolo etiopico, egli non fa che confermare, in sostanza, le classiche conclusioni sergiane.

La parentela degli attuali Wahima con i Punti e gli Etiopi ha per noi un' importanza di primo ordine.

La statuetta di tipo etiopico di El Arabah (XVII din.), la regina di Punt (XVIII din.) e le due figurine di Adulis (V—VI sec. e. v.) attestano l'esistenza di donne obese presso gli antichi Etiopi. I Wahima, Etiopi anch' essi discendenti dei Punti, usavano ancora durante il secolo scorso il curioso costume d'ingrassare le donne.

John Hanning Speke nel suo *Journal of the discovery of the source of the Nile*, pubblicato nel 1863, riferisce su questo costume, allora in onore nella corte del Karagwe. „Poichè mi fu riferito di Musa e delle sue femmine e

¹⁾ G. Sergi, *Africa. Antropologia della stirpe camitica*, Torino 1897, p. 196. Sulla Terra di Punt vedi p. 69 sgg.

²⁾ Cfr. Sergi, op. cit., p. 246 sgg. — F. Ratzel, *Le razze umane*, Vol. I, Torino 1891, p. 607 sgg.

³⁾ V. Giuffrida Ruggeri, *Distribuzione e origine dei gruppi umani dell' Africa Nord-orientale*, estr., „Arch. Antrop. Etnol.“, XLIII (1913), p. 13 sg. e passim. — Nuovi studi sull' antropologia dell' Africa orientale, estr., „Arch. Antrop. Etnol.“, XLV (1915), p. 21 sgg., 44 sg., passim.

di quelle dei principi, che venivano tanto ingrassate da non potersi reggere in piedi; feci fare un dopopranzo istanza al fratello anziano dello stesso re [Rumanika], per sincerarmi intorno alla verità della cosa. Come varcai la soglia, vidi il vecchio principe e sua moglie principale, sopra un sedile di terra cosparso d'erba. Sedevano essi l'uno accanto all'altro e stavano loro innanzi schierati numerosi vasi di legno ripieni di latte. Non poco mi sorprese — continua Speke — la loro squisita accoglienza, nonchè la vistosa circonferenza di quella donna enormemente obesa. Ella non poteva alzarsi [il sedile serviva anche da giaciglio] e aveva le braccia così grasse, che la cute nelle giunture penzolava giù come festoni di salsicce.“

„Entrarono quindi i loro figlioli, perfetti esemplari di abissina bellezza; così corretti nel loro fare, come persone della più perfetta aristocrazia.“

„... La conversazione fu per mia richiesta avviata intorno al motivo di quei numerosi vasi di latte.“

„Wezezerù, additando la moglie sua, svelò l'arcano, facendomi osservare: 'Tutto ciò è il prodotto di questi vasi, che fino dalla gioventù teniamo davanti alla sua bocca, poichè è costume di corte l'avere donne molto pingui'“(1).

Un'altra volta, racconta Speke, Rumanika gli presentò le sue cinque mogli „una più grassa dell'altra“. Eccettuata una (figlia del cuoco maggiore), le altre appartenevano tutte alle più grandi famiglie dei vicini distretti. Si noti però, che oltre ai nobili (wakunga) vi sono nelle corti dei Wahima due altri personaggi che occupano una posizione eminente: il 'primo preparatore della birra' e il 'capo cuoco'. Essi siedono accanto al re e prendono parte al gran consiglio (lucika), nel quale vengono decise le sorti del regno²). Speke racconta ancora di aver veduto il fratello maggiore di Rumanika, sorvegliare con la verga in mano la sua figliola di sedici anni, „dal corpo rotondo come una palla“, affinchè continuasse a impinguarsi di latte onde aumentare la propria pinguedine.

Ulteriori notizie sull'ingrassamento intenzionale della donna fornirono Emin Pascià e Casati.

In un villaggio del basso Kagera, affluente del Vittoria Nyanza, „vive una donna così pingue, da non poter camminare se non sorretta. Le femmine obese presso i Wahuma — riferisce Emin — sembrano rappresentare una specie di tradizione di tribù, cui si ammette grande importanza. Rumanika ne aveva una [cinque al tempo di Speke, vedi sopra], e Kabrega nel 1877, me ne fece vedere quattro, le quali sembravano letteralmente 'botti di birra'. Altre ancora del resto venivano allenate per tal via. Le povere ragazze, alcune delle quali erano veramente graziose, nullo altro ricevevano per cibo, se non latte dolce, di cui esse giornalmente dovevano consumare una data quantità. Una volta alla settimana veniva loro somministrato anche brodo di carne, ma in compenso in questo stesso giorno dovevano tracannare tanto più latte.“

¹) Cfr. O. Stoll, *Das Geschlechtsleben in der Völkerpsychologie*, Leipzig 1908, p. 40.

²) F. Ratzel, *op. cit.*, p. 629.

Una di queste donne, moglie di un tale di Kartum, vide Emin nel 1880 a Makraka. Donne pingui sarebbero comuni anche fra i Negri¹⁾.

Il capitano Casati così descrive una delle mogli di Kabrega (il re Ciua). „...Ad un tratto la folla si addossa, fa ressa alla porta del palazzo [reale], un grido di stupore e di meraviglia si alza all'unisono. Portata da quattro robusti uomini su di una portantina più vasta e solida per grossezza di sostegni, una donna dalle forme colossali, quasi ammasso informe di carni, dai piccoli occhi sepolti nelle orbite, varca la soglia del palazzo. È una delle donne ingrassate di re Ciua“.

„Alle corti d'Uganda e d'Unioro — continua il compagno di Emin — è ritenuto leggiadro costume e splendore regale il possedere delle mogli ingrassate fino a raggiungere l'obesità. Tale lusso è considerato come emblema di ricchezza, di inusitata leggiadria, e di speciale motivo d'ammirazione nel reale marito, invidiato per tanto distinto possesso. Lo strano ingrassamento è raggiunto con un regime speciale di nutrimento uniformemente somministrato sia per la qualità che per il tempo. L'obesità si pronuncia gradatamente ed arriva al punto di ridurre la persona alla impossibilità di reggersi sulle gambe, e obbliga a camminare carponi e ancora con difficoltà“²⁾.

Stanley conferma il fatto per l'Uganda, ma non accetta la spiegazione data da Speke in base alle confidenze avute da Wezezerù. „This may once have been the case, but it is certainly not so now, for in few women regarded with favour by Mtesa or his chiefs have I seen any gross corpulence of body. Naturally where there is abundance of good digestible food, and the climate is agreeable, humanity of the respectable class will generally be found to be well-clothed in flesh, be it in Uganda or in England, but it is somewhat unreasonable to state that the respectable class therefore considers superfluous rotundity to be an element of beauty“³⁾.

Stanley, viaggiatore intrepido, non può vantare fama di autorità etnologica, perché nei suoi viaggi poco si occupò di osservazioni scientifiche. Si tenga conto perciò dei suoi riferimenti piuttosto che delle critiche. Del resto Stanley stesso sarebbe stato un pò imbarazzato ad appoggiare le sue opinioni, indicando qualche lady inglese che presentasse le rispettabili rotondità delle vaghe principesse wahima, soltanto in grazia del suo stato economico superiore.

L'ingrassamento intenzionale della donna, produce una 'obesità artificiale', la quale nell'habitus morfologico — e probabilmente nelle alterazioni endoglandolari (una ricerca sperimentale risulterebbe molto interessante in relazione ai moderni studi endocrinologici) — non si distingue nella maggioranza dei casi dalla 'obesità patologica'. In relazione a ciò, il Bordier classifica giustamente tale 'deformation polysarcique' fra le 'maladies artificielles': „on doit citer d'abord — scrive — ce qui on pourrait appeler la déformation totale [del corpo], la déformation par l'engraissement, veritable polysarcie“⁴⁾.

¹⁾ O. Stoll, op. cit., p. 41 sg.

²⁾ G. Casati, Dieci anni in Equatoria e ritorno con Emin Pascia, Milano 1891, Vol. II, p. 60.

³⁾ H. M. Stanley, Through the Dark Continent, London 1890, p. 196 sg. — Sull'ingrassamento vedi anche F. v. Reitzenstein, Das Weib bei den Naturvölkern, Berlin 1923, p. 149 sg., f. 103.

⁴⁾ A. Bordier, La géographie médicale, Paris 1884, p. 410 sg.

Lo sviluppo del grasso è tale in questi casi, nota lo Speke, che il tessuto adiposo sotto cutaneo pende dalle giunture degli arti come borse. Non è privo d'interesse rilevare il fatto, che questo particolare si osserva anche nella regina di Punt, fedelmente riprodotta dall'artista egizio che scolpì la scena sulle pareti del tempio di Der el Bahari.

L'ingrassamento muliebre è presso i Wahima un uso tradizionale, e deve risalire pertanto a un periodo molto antico, forse anteriore all'abbandono delle loro sedi originarie. Stabilita l'origine etiopica di questo popolo, parmi si possa concludere — senza forzare i fatti — che le statuine etiopiche citate e il bassorilievo di D. e. B., rappresentino effettivamente donne impinguate.

L'ingrassamento della femmina presso gli Etiopi e gli Egiziani antichi e moderni.

Ancora al presente l'uso da noi studiato persiste in Eritrea e in Somalia, dove esso è in voga particolarmente presso le prostitute¹⁾. Lo stesso sistema lo si incontra fra le popolazioni di Zanzibar, quindi in un territorio prossimo alla Somalia²⁾.

Nelle tombe predinastiche egiziane e in quelle dell'Antico Impero, si solevano deporre delle statuine di donna, riproducenti spesso individui obesi, come quelle sopra nominate. (G. Marro, *Il corpo e la statua del defunto nell' Antico Egitto*, estr. „Arch. Ital. di Psicologia“ V (1917), p. 45 sg., tav. II.)

A questa donna, scrive l'Erman, „tocca evidentemente prestar servizio d'amore al suo padrone, onde è tanto bene e variamente dipinta, quasi fosse coronata e adorna, e perciò femori e cluni sono in essa sviluppati con quell'ampiezza che vale ancora oggi per l'Africano come la massima bellezza muliebre“³⁾. Altre interessanti notizie sulla persistenza dell'uso nella valle del Nilo, fornisce il Bordier:

„En Egypte, le comble du bonheur était d'être gras et, ainsi que le montre Mariette-Bey, on avait fini par indiquer sur les hypogées, par un embonpoint chargé, l'opulence du défunt et le bonheur dont il avait joui sur la terre. Une statuette de Saqqarah, exposée par Mariette-Bey, représentait un polysarcique; encore aujourd'hui l'embonpoint est fort prisé et le Dr. Franck, médecin de l'armée d'Orient, raconte, dans son rapport à Desgeuettes, que le rêve des femmes de Rosette est d'avoir l'embonpoint et qu'on dise d'elles: 'Elle est belle comme la lune'“⁴⁾.

Nell'Uganda, dice Stanley, la definizione poetica della bellezza femminile, è „Straight as palm — trees and beautiful as moons“, nel senso evidente (nell'ultimo caso) di 'rotondo' (quindi grassa) come la luna. Il paragone della palma poco s'accorda, è vero, con quello della luna. Si può supporre che quivi sieno insieme uniti ed espressi due differenti ideali di bellezza muliebre, il macroschele longilineo (normale) e il brevilineo (artificiale).

Quanto sappiamo intorno al gusto estetico-erotico degli egiziani (pur senza

¹⁾ Cfr. U. Antonielli, *Una statuette fem. di Savignano sul Panaro*, cit., p. 58.

²⁾ A. Bordier, op. cit., p. 411. — *Pathologie comparée de l'homme et des êtres organisés*, Paris 1889, p. 127 sg.

³⁾ A. Erman, *La religione egizia*, Bergamo 1908, p. 133.

⁴⁾ A. Bordier, *La géogr. méd.*, cit. p. 411. — Sull'ingrassamento presso gli Egiziani, i Somali e i Nubi, vedi anche H. Ploß, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, Bd. I, Leipzig 1891, p. 114 sg.

generalizzare), unito a quanto è stato esposto per gli Etiopi, permette, in conclusione, di supporre che anche le statuine egiziane preistoriche e dinastiche più sopra descritte rappresentino simulacri di donne impinguate artificialmente.

III. GRUPPO BERBERO.

Giuseppe Sergi divide le specie Eurafricana (*Notanthropus eurafricanus* S.) in tre grandi rami o varietà principali:

1° Ramo africano di colore cutaneo rosso-nero, melanodermico,

2° Ramo mediterraneo di c. c. bruno, feodermico,

3° Ramo nordico di c. c. bianco, leucodermico.

Al primo gruppo appartengono gli Etiopi, Punti, Abissini, Wahima, ecc. già nominati. Il secondo si divide nei seguenti sottogruppi: europeo (meridionale), egiziano, libico e indoirano.

Al gruppo libico appartengono i Tuareg o 'Berberi del Sahara', e i Guanci estinti delle Canarie o 'Berberi insulari'¹⁾.

Dall' Africa Nord-orientale spingendosi attraverso il Gran deserto, troveremo nuove rappresentazioni della donna adiposa.

Nei monti dell' Air lo Zeltner scopre numerose incisioni rupestri dovute a un popolo imparentato con gli attuali abitanti della regione. Le figure di stile naturalista e schematico vengono attribuite dai Tuareg a una popolazione estinta di giganti. Notevole per noi è una figura umana-schematica, con le anche e le gambe molto grosse in proporzione al resto del corpo²⁾.

Un'altra scoperta avvenuta in pieno Deserto sembra avvalorare la supposizione che si tratti effettivamente di una delle solite riproduzioni della femmina obesa. Una recente spedizione, di cui facevano parte anche il Bradley e il Reygasse, scopre nel Hoggar, a 80 km di Tamanrasset, una antica tomba a tumulo, riferita dalla tradizione tuareg, alla principessa Tin Hanan. Insieme agli altri oggetti deposti intorno alla mummia (di sesso maschile) stava una statuetta di pietra. Da una fotografia pubblicata ne „L'Illustration“ (7 janvier 1926, p. 17), risulta che si tratta di una figura femm. tipicamente obesa coi fianchi molto sviluppati, del tipo dei cosiddetti idoli di Cnosso e di quelli cicladici³⁾.

Nel 1915 l'Abercromby illustrò una statuina acefala di argilla, della Gran Canaria. La scultura è di tipo convenzionale, col tronco piatto, largo in basso e stretto verso il collo. Gli arti hanno forma globulare e si assottigliano verso le estremità distali, come nelle statue maltesi. La figura è seduta, col busto eretto e le gambe incrociate; posizione che ricorda quella delle figurine maltesi di Hagiar Kim, Hal Tarxien e H. Saflieni (Fig. 7 tav. 46; Fig. 20 tav. 50; Fig. 1 tav. 44; Fig. 8 tav. 46). Il petto risulta privo di rilievi mammellari come nei casi segnalati più sopra (p. 143).

¹⁾ G. Sergi, *Le prime e più ant. civiltà*, p. 51 sgg. — *Africa*, p. 303 sgg., 381 sgg.

²⁾ F. Zeltner, *Les gravures rupestres de l'Aïr*, „L'Anthropologie“, XXIV (1913), p. 173 sgg., f. 2, 42.

³⁾ Vedi M. Boule, *Curieuses nouvelles d'une mission archéologique*, „L'Anthropologie“, XXXVI (1926), p. 172 sg. — *La Missione franco-americana nell' Hoggar, nel centro del Sahara*, „Libya“ (ed. per cura del Min. delle Colonie), Roma-Milano 1927 (anno III, n. 2), p. 175 sg.

Si tratta tuttavia di un individuo femminile. L'obesità risulta evidente e viene rilevata dallo stesso Abercromby, il quale — secondo l'errore corrente — confonde adiposità con steatopigia. „Seen from the back — osserva — it appears to be steatopygous“¹⁾.

L'esemplare descritto è un genuino prodotto degli antichi abitatori dell'isola, i Guanci, e viene riferito a un periodo di tempo anteriore all'arrivo degli Europei nell'isola.

Malgrado la differenza stilistiche e la distanza di tempo esistenti fra la statua guancia e quelle dell'Isola di Malta, non si può negare che fra questi prodotti dell'antica plastica mediterranea vi esistano certe analogie, dovute se non altro all'identità dei modelli viventi conosciuti dai due popoli.

L'ingrassamento muliebre presso i Guanci e gli attuali abitanti dell'Africa Nord-occidentale.

Parlando degli antichi abitanti della Gran Canaria, il Barros, nel XV sec., ci dà questa interessante notizia: „As mulheres não podiam casar sem primeiro as corromper hum destes cavalleiros; e quando lhas apresentavam, haviam de vir bem gordas de leite, que era a ceva, com que as cevavam pera isso; e se eram magras, diziam que ainda não estavam em disposição pera casar, por quanto tinha o ventre pequeno, e estreito pera crear nelle grandes filhos, de maneira, que não haviam por aptas pera casamento senão as de grande barriga“²⁾.

In quella stessa isola dunque, dove venne plasmata la statuetta obesa descritta dall'Abercromby, uno scrittore del XV sec., segnala l'uso di impinguare artificialmente le donne, allo scopo — evidentemente magico — di procreare figlioli grossi e robusti.

Quanto riferisce Barros in relazione all'ingrassamento prematrimoniale, trova un interessante riscontro presso gli Ekoi, negri dell'Africa occidentale.

„Prima della festa nuziale — racconta il maggiore Tremearne — è opportuno che la fanciulla passi qualche tempo nella 'casa d'ingrassamento', e durante il suo soggiorno colà non esce nè fa alcun lavoro. Le fanciulle che non sono in grado di osservare quest'usanza, sia per la mancanza di mezzi o per qualsiasi altra ragione, sono tenute in poca considerazione; se la madre è poco soddisfatta del suo futuro genero, talvolta riesce a fargli rompere il fidanzamento, minacciando di far lavorare la figlia durante quest'importante periodo“³⁾.

L'ingrassamento viene ottenuto facendo ingerire una grande quantità di latte, come abbiamo visto già per i Wahima e i Canari, e al quale si aggiunge talvolta burro e alimenti farinacei.

E forse il pregiudizio delle donne Somale, di combattere la sterilità (favorendo per conseguenza la fecondità) prendendo abbondanti dosi di latte e burro⁴⁾, può derivare da un più antico procedimento magico di determinare la fecondità della femmina mediante l'ingrassamento.

¹⁾ J. Abercromby, *Plastic art in the Grand Canary*, „Man“, XV (1915), p. 113, tav. 1, I. n. 1—3.

²⁾ Cfr. O. Stoll, op. cit., pag. 41.

³⁾ I costumi del mondo, Milano 1923, p. 278.

⁴⁾ M. Delafosse, *Les Hamites de l'Afrique orientale*, „L'Anthropologie“, V (1894), p. 168.

In relazione all' uso della deflorazione prematrimoniale dei Guanci, asservo che presso i Tuareg le ragazze si prostituiscono prima del matrimonio, allo scopo di guadagnarsi il prezzo della dote (Duveyrier).

Nel Sahara, dove abbiamo segnalato antiche riproduzioni di donne pingui, la grassezza femminile viene ancora al presente molto apprezzata e ritenuta segno di bellezza¹⁾.

Presso i Tuareg del Sud, così lo Zeltner, la (cosiddetta) steatopigia non è rara nelle donne di razza pura, e viene molto stimata dai maschi. „C'est même un spectacle paradoxal de voir des femmes ressemblant à la Venus de Brassempouy dans un paysage qui est souvent l'image même de la désolation et de la stérilité.“ Anche qui avviene la solita confusione fra steatop. e obesità. La venere di Brassempouy, alla quale vengono paragonate le donne Tuareg, è semplicemente grassa, come rilevai più sopra.

Che si tratti effettivamente di obesità (e non di steatop.) nel caso delle donne Tuareg, risulta anche dalle stesse osservazioni dello Zeltner. „Je ne suis d'ailleurs pas en mesure de dire si cet emboîtement, obtenu par l'ingestion de quantités énormes de lait, peut se développer chez toutes les femmes, ou seulement chez quelques sujets privilégiés“²⁾. Da ciò risulta chiaramente, che anche presso i Tuareg meridionali vige il costume dell' ingrassamento intenzionale, mediante uno speciale regime nutrizio a base di latte. La ragione della pratica è con ogni probabilità, in questo caso, di natura sessuale. In base a quanto è stato esposto, si può supporre che la „tendance marquée à la stéatopygie“ della donne Tuareg, di cui parla il Gautier³⁾, sia anch' essa il risultato di una speciale alimentazione latte propinata di proposito, e quindi di natura artificiale. Per quanto mi consta, casi tipici di steatopigia, in senso anatomico e come carattere fisiologico (come quella delle Boscimane), non sono stati osservati presso popoli di stirpe mediterranea pura.

È degno di nota il fatto, in conclusione, che anche nel Sahara (come nella Gran Canaria, in Eritrea e in Egitto), dove sono state scoperte antiche riproduzioni della femmina obesa, si abbia potuto stabilire, grazie all' indagine etnologica, l'esistenza (e la persistenza) dell' impinguamento intenzionale della femmina presso le popolazioni viventi.

Nell'Africa settentrionale l'ingrassamento della donna viene praticato ancora al presente nella Tunisia, in Algeria e particolarmente nel Marocco. Secondo notizie avute, l'uso è specialmente in voga presso i cittadini agiati arabi ed israeliti dei grandi centri urbani (Tunisi, Algeria, Costantina, Tangeri, Fez, Marocco).

I contadini berberi dell' interno e gli arabi e israeliti delle classi povere, non seguono gli usi delle classi aristocratiche.

I ricchi marocchini guardano con occhio indifferente le ragazze di corporatura snella; „Ora val poco — dichiarò un notevole marocchino osservando il corpo

¹⁾ Cfr. „Bull. et Mém. Soc. d'Anthrop. de Paris“, t. XII, 6 s. (1911), p. 204.

²⁾ F. Zeltner, A propos des Touareg du Sud, „Rev. Anthropologique“, XXV (1915), p. 173 sgg.

³⁾ E. F. Gautier, Études d'Ethnographie saharienne, „L'Anthropologie“, XVIII (1907), p. 331.

slanciato di una fanciulla — convien sposarla, e quando sarà convenientemente ingrassata, allora si potrà chiamarla bella“.

Per questa ragione, dopo il matrimonio, che per la donna avviene molto per tempo, il marito stesso si occupa acciocchè venga subito iniziata la 'cura'. La donna non esce più di casa. Sdraiata sui bassi divani segue la dieta impostale: molto latte e 'cuscus', alimento composto di farinacei, usato anche nel Senegal¹⁾ e nella mensa festiva tradizionale degli Ebrei toscani ('coscossù'). Il metodo marocchino è uguale in sostanza a quello usato dai Wahima, dai Tuareg e dalle altre popolazioni che praticano codesta usanza²⁾.

L'ingrassamento ha spesso per naturale conseguenza la sterilità, causata da atrofia ovarica, come nei casi di adiposità patologica. Per combatterla le marocchine ricorrono al consiglio del medico, ma non intendono di sospendere perciò la cura dell'ingrassamento, e chiedono altri rimedi.

Con le regioni sahariane e atlantiche ci siamo nuovamente avvicinati al bacino del Mediterraneo e per conseguenza a Malta. La circostanza tante volte notata dell'esistenza di questa pratica in territori dove le scoperte archeologiche misero in luce statuette femminili grasse, non può essere sempre e soltanto casuale. Questi due ordini di fatti, dovuti alle ricerche indipendenti degli archeologi e degli etnologi, devono essere collegati fra loro. La larga diffusione del costume da noi studiato presso popoli di stirpe affine (gli Eurafricani del Sergi) o viventi in regioni confinanti (Etiopi, Negri), può rivelare l'alta antichità dell'uso stesso presso tali popoli. Il conservatorismo dei popoli naturali e barbarici, e delle attuali plebi inculte, fedeli depositari degli usi del passato, e che si traduce spesso in un misoneismo ostile a tutto ciò che proviene dal di fuori (della propria cerchia sociale), non ha bisogno di essere sostenuto da esempi³⁾.

II.

VALORE SESSUALE MAGICO E SOCIALE DELL'INGRASSAMENTO MULIEBRE.

Stabilita mediante i confronti etnografici la natura dell'adiposità presentata dalle statuine femm. neolitiche e di età più recente, rimane da indagare il motivo, e se fosse possibile, la genesi dell'uso stesso.

Dai vari casi esaminati risulta che l'usanza acquista presso i singoli popoli che la praticano valori e significati diversi. E precisamente:

1. Valore magico. La donna viene sottoposta all'ingrassamento allo

¹⁾ Su questo alimento e sulle sue proprietà, vedi, A. Hovelacque, *Les Nègres de l'Afrique sud-équatoriale*, Paris 1889, p. 8 sgg. — A. T. de Rochebrune, *La femme et l'enfant dans la race Ouolove*, cit., p. 279, n. 2.

²⁾ Per ingrass. presso gli Arabi, Ebrei tunisini e Sahara, vedi H. Ploß, op. cit., p. 114, f. 47.

³⁾ Cfr. L. Lévy-Brühl, *La mentalité primitive*, 2^{me} éd., Paris 1922, p. 445 sgg. — Sui fenomeni psichici che lo determinano, vedi la geniale interpretazione di E. Tedeschi, *I fenomeni di ordine nella psicogenesi*, estr., „Ricerche e studi di Psichiatria, Nevrologia, Antropologia e Filosofia“, ded. al prof. E. Morselli nel XXV^o ann. del suo insegnamento, Milano 1906.



Fig. 18. Malta, Hal Tarxien „Colossal Idol“
Alt.: 129 cm (Totale circa 3 m)



Fig. 19. Malta, Hagiar Kim
Alt.: 19 cm



Fig. 20. Malta, Hagiar Kim
Alt.: 19 cm



Fig. 21. Tatar Pazardschik
Philippopel. Alt.: 19 cm

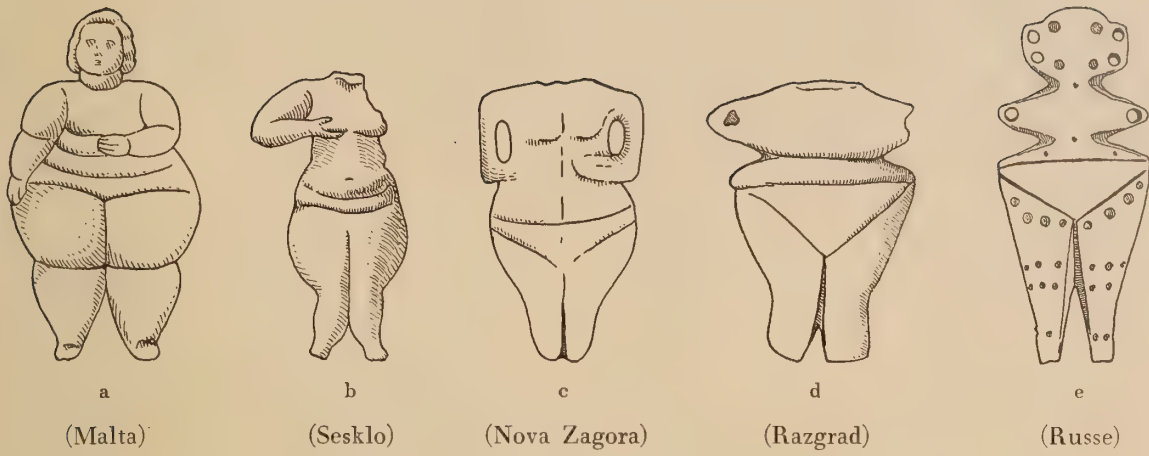


Fig. 22.

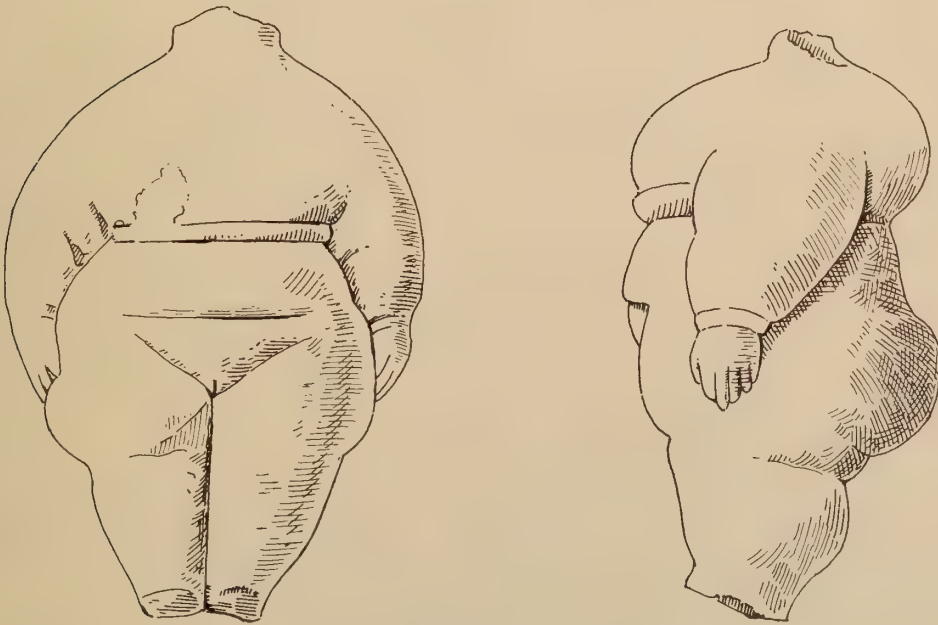


Fig. 23. Adulis. Nach Paribeni.

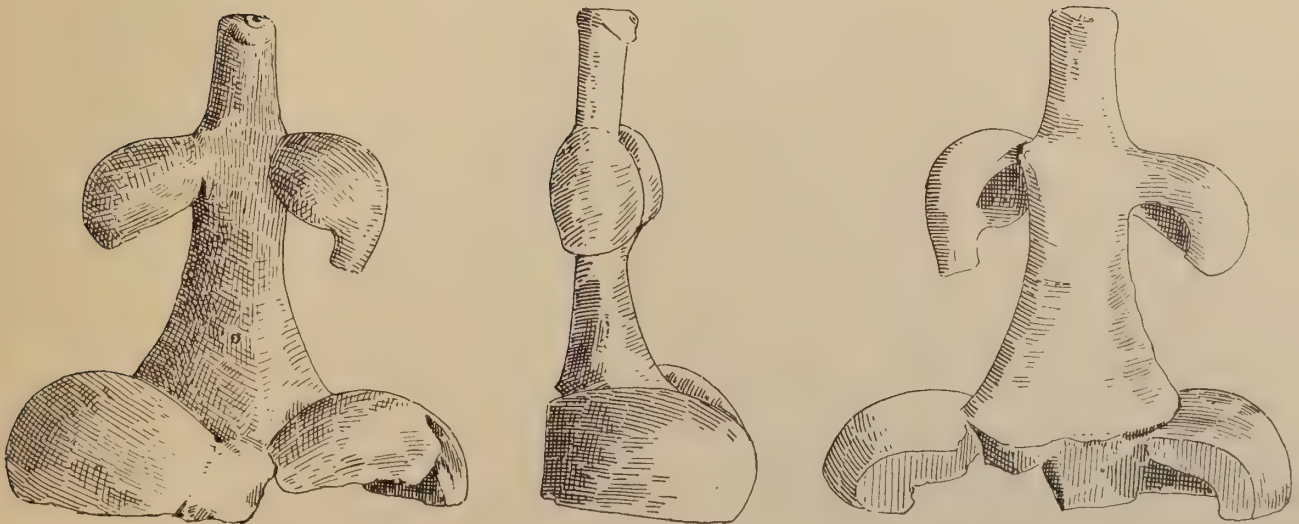


Fig. 24. Gran Canaria. Nach Abercromby.

scopo di favorire e di determinare mediante questo mezzo la fecondità (Guanci).

2. Valore sociale. L'ingrassamento muliebre viene considerato come espressione di elevatezza sociale (Punti?, Wahima).
3. Valore sessuale. La femmina viene ingrassata per motivi di estetica erotica onde accrescere il godimento amoroso del maschio (Somali, Egiziani moderni, Arabi, Israeliti [nel Marocco]).

Allo stato presente dell'indagine, tre dunque sembrano essere i motivi principali dell'ingrassamento artificiale. Data però la complessità della mentalità primitiva e tenuto presente il fenomeno delle convergenze, non escludo che anche altri motivi abbiano potuto suggerire l'uso in parola.

Non esiste sempre, aggiungasi, una netta distinzione fra i diversi significati enumerati. Il motivo sessuale non è disgiunto talvolta (sembra) dagli altri due. L'esistenza delle 'case d'ingrassamento' degli Ekoi dà a questo uso il valore di una vera e propria istituzione, sprovvista tuttavia di quel significato di alta distinzione sociale che tale uso assume nelle corti wahima. Giova ricordare a proposito, che secondo Senofonte i Mossineci ingrassavano fanciulli appartenenti alle migliori famiglie. Ma le notizie possedute su questo popolo non permettono di trarre ulteriori illazioni. È lecito supporre, nel caso degli Ekoi, che se l'uso stesso assume un valore sessuale in relazione alla predilezione mostrata da certe stirpi negre per le donne formose, esso possa avere anche (come nell'esempio tipico dei Guanci) qualche relazione con la funzione delle maternità¹).

La genesi dell'idea, che fece assurgere l'ingrassamento muliebre a emblema di casta principesca e di alta nascita, avrebbe potuto racchiudere in sé (in origine) gli altri motivi. L'esuberanza delle forme delle mogli del re viene considerata, analogamente che nell'Egitto faraonico, indizio (materiale) di benessere e della potenza del re stesso.

D'altro lato, date le prerogative dei capi e dei principi di queste società barbariche, sembrerebbe logico supporre, che ad essi soltanto fosse dato di possedere donne che per l'esuberanza delle forme (ottenute con mezzi artificiali) appagassero meglio il loro godimento erotico; per quella stessa ragione che presso questi popoli, al re è riserbata, p. es., una birra di qualità superiore (più alcoolica) di quella consumata dai suoi sudditi.

Sta il fatto, però, che nelle corti wahima non vengono ingrassate tutte le mogli del re, ma soltanto quelle appartenenti alle grandi famiglie e le principesse. L'esempio di Rumanika insegna che venivano ingrassate anche le figlie dei principi e dei re. Indubbiamente l'usanza ha in tal caso un significato prevalentemente sociale, in relazione alle prerogative di nascita.

¹) Potrebbe darsi che a un analogo concetto fossero legate le due statuine preist. egiziane, di 'tipo africano', rappresentanti una donna grassa col bambino che poggia le mani sulle mammelle („Ipek“, I. Hlbbd, 1926, tav. 29c. — C. Schuchhardt, op. cit., tav. XXV, 2). In relazione al valore magico che potevano avere queste figurine come oggetti atti ad agire sulla fecondità della donna, ricordo che le donne melanesiane portano indosso una piccola bambola. È un rito mimetico di efficacia non dubbia, per la donna che desidera diventar madre (R. Kreglinger, *L'év. rel. de l'humanité*, cit., p. 39).

„Daß die Sitte der Frauenmästung — osserva lo Stoll — eine uralte Einrichtung in diesem Teile Afrikas ist, wird dadurch bewiesen, daß schon in den altägyptischen Bildwerken gemästete Frauen dargestellt sind. Und zwar ist es ethnologisch von Bedeutung, daß es sich erstlich dabei um Frauen aus dem Lande 'Punt' handelt, über dessen Lage wir dadurch einen Fingerzeig erhalten, und daß ferner die abgebildeten gemästeten Frauen nicht etwa irgendwelche beliebigen Weiber aus dem Volke, sondern vornehme Frauen, 'Fürstinnen' des Landes Punt sind, wie auch Speke im Lande Karagwe die Sitte der Mästung auf die Frauen des Hofes beschränkt fand.“

„Es mischt sich also hier bereits dem erotisch-ästhetischen Motiv ein anderes bei: das übermäßige Fettpolster erscheint als Prärogativ und gewissermaßen als Symbol des vornehmen Standes“¹⁾.

Per comprendere meglio il significato dell'uso studiato è necessario tener conto delle tendenze psicofisiologiche di talune stirpi umane e in particolare di certi popoli camiti e mediterranei.

La nudità femminile non esercita neppure presso gli Europei un forte stimolo sessuale. Per provocarlo è necessario l'aiuto sapiente e potente di quegli artifici offerti in tutti i tempi e presso tutti i popoli dalla moda.

Nelle cerchie dei popoli naturali, abitualmente poco coperti, la nudità come tale influisce ancora meno che in Europa, sul sentimento erotico dei due sessi. Onde l'uso delle pitture corporali, dei tatuaggi e degli adornamenti, come mezzo atto ad abbellire la persona e a porre in maggior evidenza le parti sessuali. Sono comuni diffatti nelle ragazze e nelle donne i tatuaggi e le pitture sul seno, sul ventre, sul pube e sulle coscie²⁾.

Le ricerche di Psicologia sessuale nel campo etnico, rivelarono la predilezione mostrata da certi popoli per le donne pingui o dai glutei carnosì. Siffatta tendenza la si riscontra in modo particolare presso certe stirpi africane (Camiti e Negri) e semitiche.

L'abbiamo già segnalata presso gli Etiopi (Punti?, Somali, Wahima), gli Egiziani antichi e moderni, i Tuareg meridionali, i Guanci, i Marocchini, gli Arabi³⁾. Fuori dell'Africa palesano gusti analoghi gli Indù (vedasi i fianchi carnosì e i seni rigonfi posti più in evidenza dalla strettezza della vita, delle donne e delle divinità femm. dell'antica plastica indiana), gli Slavi meridionali di religione maomettana (in ispecie), i Turchi, i Greci, i Marsigliesi.

In relazione a questo fatto, la larghezza del diametro bitrocanterico e lo sviluppo dei glutei (lipomatosi glutea) che si incontra con relativa frequenza

¹⁾ O. Stoll, op. cit., p. 41.

²⁾ Cfr. H. Ploß, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, Bd. I, cit., p. 161 sgg., f. 42, 43. — J. Deniker, *Les races et les peuples de la Terre*, 2^{me} éd., Paris 1926, p. 203 sg., f. 204. — U. Antonielli, *Tatau, „La Terra e la Vita“*, II (1923), per le numerose figure.

³⁾ Secondo gli Arabi, perchè una donna sia bella, fra le altre numerose qualità, deve avere le reni e le anche larghe; le coscie, le natiche e i polpacci carnosì. Cfr. O. Stoll, op. cit., p. 38.

nelle donne Somale, Fellah, Beduine, Nubawi, Uolova, già nominate¹⁾, protrebbe interpretarsi come un carattere somatico fissato nel tipo dalla 'scelta sessuale'.

Le schiave Mandara, per questa loro prerogativa, venivano molto apprezzate dai Turchi²⁾).

Il capitano Burton narra che i Somali prima di scegliere la propria compagna, usano disporre un certo numero di ragazze l'una a fianco all'altra, „e prendono quella che a tergo presenta la maggior sporgenza“³⁾. Nell'Africa Australe, anche nelle regioni dove la steatopigia è poco comune, gli uomini mostrano di preferire le donne formose. L'abbigliamento delle Zulù, si direbbe che abbia lo scopo principale di porre bene in rilievo le parti posteriori del corpo. Due fasce di colore diverso (l'inferiore adorna di frange, normalmente rossa) cingono le reni e le coscie, e si riuniscono sul davanti sopra la pezzuola del pube, in modo da incorniciare, e isolare, le natiche.

In relazione a siffatte tendenze psicofisiologiche, la scoperta della virtù che hanno certi alimenti lattei e farinacei di sviluppare o aumentare la pinguèdine, unita alla costante preoccupazione della donna di piacere e di attirare a sè il maschio (che è legge biologica), col mettere in rilievo, usando di svariati artifici, le parti del proprio corpo maggiormente apprezzate dal maschio, può aver suggerito l'idea di aumentare il volume dei fianchi o di tutto il corpo, mediante l'ingrassamento artificiale.

In relazione a siffatta tendenza psicofisiologica, l'ingrassamento può considerarsi rispetto agli altri artifici sessuali, quello che meglio corrisponde allo scopo desiderato. La pelle quale organo del tatto, rappresenta specialmente nelle forme primitive dell'amore, un organo di voluttà e di eccitamento. E ciò in base alle note affinità delle terminazioni dei nervi tattili con i corpuscoli del Krause.

Per concludere, l'ingrassamento muliebre presso i popoli Eurafricani (e Negri) può essere stato in origine una pratica di natura sessuale.

Senza acconsentire alle estreme vedute della scuola freudiana, è un fatto che l'elemento sessuale ha una notevole importanza e molta parte nelle credenze e nei riti religiosi e magici dei popoli inculti.

Proiettato nella sfera delle credenze religiose e interpretato secondo i principi del pensiero magico e della causalità mistica, il costume dell'ingrassamento muliebre poteva ben tramutarsi in

¹⁾ Vedi p. 4. — Vedi anche, A. Checchi, *Da Zeila alle frontiere di Caffa*, Roma 1886, v. I, p. 43 sg. — E.-T. Hamy, *Quelques observations sur l'Anthropologie des Çomalis*, „Bul. Soc. d'Anthr. de Paris“, t. V, s. 3a (1882), p. 700. — C. Radlauer, *Anthrop. Studien an Somali*, „Arch. f. Anthropologie“ N. F., XIII. Bd. (1915), p. 458.

²⁾ A. Hovelacque, *Les Nègres de l'Afrique sus-équatorial*, cit., p. 198 sg.

³⁾ R. Blanchard, *Étude sur la stéatopygie et le tablier des femmes Boschimanes*, „Bull. Soc. Zoologique de France“, VIII (1883), p. 46 sg.

una pratica di natura magica, senza perdere perciò del tutto l'originario valore sessuale¹⁾.

L'ingrassamento muliebre poteva assumere il valore di una pratica magica presso quelle comunità selvagge in cui vige la credenza di un' intima partecipazione fra quelle forze magiche (mana?) che agiscono sulla fecondità della donna e sulla fertilità della terra. La femmina, per il mistero dei fenomeni fisiologici propri al suo sesso (mestruazioni, gravidanza, isterismo) è considerata come un ricettario di potenti forze magiche. Aumentando mediante l'ingrassamento il volume del suo corpo, significava accrescere la potenza di quelle forze magiche emananti dal suo sesso e ottenere perciò maggiori benefici per la comunità, facendole agire, p. es., mediante la magia simpatica o mimetica sulla crescita delle piante commestibili²⁾.

Essa poteva avvenire anche in seno a quelle società preistoriche, pastorali e agricole, in cui la credenza nei poteri della fecondità e della fertilità si concretava nella forma antropomorfa (— animistica) di una divinità femminile³⁾.

Nel mondo mediterraneo preistorico questo concetto era largamente diffuso⁴⁾. L'esempio più noto è quello della Gran Madre adorata dai Cretesi⁵⁾. I primi indizi di questa credenza si possono trovare già negli idoli di Cnossos e di Phaistos.

Un altro importante centro religioso era, durante il Neolitico, l'isola di Malta⁶⁾. Le pagine che seguiranno saranno dedicate allo studio delle statue femminili maltesi in rapporto alla religione primitiva dell' isola e del Mediterraneo.

ZUSAMMENFASSUNG.

Die weiblichen prähistorischen und frühhistorischen Statuetten können in vier Gruppen nach ihren anatomischen Eigentümlichkeiten gegliedert werden: Type A: Figuren mit normalem Körperbau, B: Figuren mit fetten Oberschenkeln, C: steatopyge Figuren, D: fettleibige Figuren.

Diese Abhandlung beschäftigt sich mit der Gruppe D. Vom ethnologischen Gesichtspunkt aus sind es zwei Probleme, die hauptsächlich von Bedeutung sind: Die Natur solcher Fettleibigkeit und der Grund, der die prähistorischen Künstler trieb, diese weiblichen fetten Skulpturen zu schaffen.

¹⁾ Sulla mentalità primitiva, vedi in particolare R. Kreglinger, *Etudes sur l'origine et le développement de la vie religieuse*, I. Les Primitifs, ecc. Bruxelles 1919. — Vedi anche i volumi successivi II (1920), III (1926).

²⁾ L. Lévy-Bruhl, op. cit., p. 361, 365. — J. G. Frazer, *Il Ramo d'oro*, Roma 1925, Vol. I, p. 226 sgg. — F. v. Reitzenstein, *Der Kausalzusammenhang zwischen Geschlechtsverkehr und Empfängnis in Glauben und Brauch der Natur- und Kulturvölker*, „Zeitschr. für Ethnologie“, 1909. — Vedi anche V. Zanolli, *Credenze di popoli primitivi sulla fecondazione*, estr. „Riv. Ital. di Sociologia“, XIV (1910).

³⁾ Cfr. G. Foot Moore, *Origine e sviluppo della religione*, Bari 1925, p. 52 sg.

⁴⁾ Cfr. L. Pigorini, *Note per lo studio del culto dell' ascia e della dea nuda nelle età preistoriche*, „Bull. Paletn. Ital.“, XXXVII (1912).

⁵⁾ G. Glotz, *La civ. égéenne*, cit., p. 281 sgg.

⁶⁾ R. Paribeni, *Malta*, cit., p. 30 sgg.

Die geographische und chronologische Verteilung erlaubt, die Statuetten in drei Gruppen zu gliedern: mittelländisch-balkanische Statuetten (Malta, Creta, Mykenä, Balkan); ägyptisch-äthiopische Statuetten (Ägypten, Äthiopien); drittens Berber-Statuetten (West-Sahara, große Kanarische Inseln).

Ein Moment vor allem ist bemerkenswert: In denselben Gegenden, wo man die fettleibigen Statuetten ausgegraben hat oder in benachbarten Regionen, können alte Schriftsteller (Xenophon) und auch moderne Forscher (Barros, Speke, Casati, Emin, Zeltner, usw.) die Existenz fatter Frauen bei den lebenden Volksstämmen feststellen. Die Beleibtheit wird durch künstliche Mästung erlangt.

Der Gebrauch hat bei den Völkern, die ihn ausführen und auch entsprechend der Zeitstellung verschiedene Bedeutung, und zwar:

1. Magischer Wert, mit dem Zweck, die Fruchtbarkeit zu erhöhen (Guanches, Ekoi?).
2. Sozialer Wert, als Ausdruck fürstlicher Geburt (Punti?, Wahima).
3. Sexueller Wert, um den erotischen Wunsch des Mannes zu befriedigen (Erythreans, Somali, Ägypten, Touaregs du Sud, Marokko, Arabien, afrikanische Juden).

Diese Feststellungen im Verein mit der Tatsache, daß die alten Gebräuche in dem sozialen Leben der modernen primitiven Völker von großer Dauer und Gleichförmigkeit sind, erlaubt uns, zu vermuten, daß die weiblichen fettleibigen Statuetten künstlich gemästete Frauen darstellen.

Die große Ausbreitung dieses künstlerischen Typus in prähistorischen Zeiten läßt vermuten, daß dieser Brauch — ursprünglich sexueller Natur — sich bei gewissen prähistorischen Völkern in einen magischen Brauch umwandelte.

In der primitiven Mentalität ist die Frau durch die rein physiologischen Tatsachen ihres Geschlechts begabt mit besonderen magischen Fähigkeiten, die unter anderem Einfluß haben auf das Wachsen der Vegetation.

Daher bedeutet entsprechend den Gesetzen der mimetischen Magie das Anwachsen des Körpervolumens gleichzeitig ein Anwachsen der magischen Fähigkeiten, die durch ihr Geschlecht ausgehen. Eine letzte Erinnerung an diesen Gedanken finden wir bei den Guanches.

Die neolithischen Statuetten von Malta stammen hauptsächlich aus Tempeln und Gräbern. Einige stellen das Bild einer weiblichen Gottheit dar (Riesenidol von Hal Tarxien), andere Priesterinnen, die ihren Kult ausüben. Sie alle sind fett, nackt, oder ihre Brust ist entblößt und die Hüften sind eingehüllt in einen kurzen Rock.

Das Ergebnis der Darlegung, vereint mit unserem Wissen über die Rolle, die die Frauen in der kretischen Religion spielen, erlaubt uns zu vermuten, daß die Fettleibigkeit und die weibliche Nacktheit (in Kreta blieb nur die Nacktheit der Brüste übrig) eine große Bedeutung in den religiösen Riten der prähistorischen Mittelmeerländer gehabt haben.

RÉSUMÉ.

Les statuettes féminines préhistoriques (et protohistoriques) peuvent être divisées en quatre groupes, selon les caractères anatomiques qu'elles présentent: Type A — individus à taille normale; B — individus avec lipomatose fessière; C — individus stéatopyges; D — individus obèses.

Le mémoire est dédié à l'étude du groupe D.

Du point de vue ethnologique, il y a deux problèmes principalement intéressants à étudier: la nature de telle obésité et le motif qui poussa les artistes préhistoriques à reproduire des figurines féminines obèses.

Quant à leur diffusion géographique et chronologique, on peut diviser les statuettes en trois groupes: Méditerranéen-balkanique (Malte, Crète, Egéide, Balkans); Egyptien-éthiopique (Égypte, Ethiopie); Berber (Sahara occ., Grande Canarie).

Il y a un fait remarquable. Dans les mêmes territoires où furent découvertes les statuettes obèses, ou dans des régions voisines, des écrivains anciens (Xénophon) et des explorateurs modernes (Barros, Speke, Casati, Emin, Zeltner, etc.) peuvent constater l'existence des femmes obèses chez les peuplades vivantes. Cet embonpoint était obtenu par l'engraissement artificiel.

Tel usage a, selon les peuples qui le pratiquent (et peut-être aussi selon les époques) des significations diverses, et précisément:

1. Valeur magique, ayant le but de favoriser la fécondité (Guanches, Ekoi?).
2. Valeur sociale, comme expression de naissance princière (Punti?, Wahima).
3. Valeur sexuelle, pour satisfaire au désir amoureux de l'homme (Erythréens, Somalis, Egyptiens, Touaregs du Sud, Marocains, Arabes, Juifs d'Afrique).

Ces constatations, unies aux phénomènes bien connus des persistances des usages très anciens dans la vie sociale des peuples actuels incultes et barbares, nous permettent de supposer que les statuettes féminines obèses, elles aussi (ou partie d'elles), représentent des images de femmes engraisées artificiellement.

La grande diffusion de ce type de figurines aux temps préhistoriques nous suggère l'idée que cet usage — en origine de nature sexuelle — se transforma auprès de certains peuples (préhistoriques) en une pratique magique.

Suivant la mentalité primitive, la femme par les phénomènes physiologiques propres à son sexe, est douée de pouvoirs magiques spéciaux, qui peuvent influencer, entre autres, sur la crue de la végétation. Augmenter donc, le volume de son corps par l'engraissement artificiel, suivant les lois de la magie mimétique, c'est accroître la force des pouvoirs magiques émanés par son sexe.

Un dernier écho de cette conception on retrouve dans l'usage des Guanches.

Les statuettes néolithiques maltaises proviennent précisément des temples et des tombeaux. Quelques-unes représentent l'image d'une divinité féminine ('Colossal Idol' de Hal Tarxien). D'autres reproduisent des prêtresses exerçant

leur culte. Elles sont toutes obèses, nues, ou le sein découvert et les hanches enveloppées dans une courte jupe.

L'ensemble des faits exposés, sommé à ce que nous savons sur le rôle que jouèrent les femmes dans la religion crétoise, nous permet de supposer que l'obésité et la nudité féminine (réduite à Crète à la nudité des mamelles) avaient eu une valeur remarquable dans les rites religieux des Méditerranéens préhistoriques.

SUMMARY.

Prehistoric (or protohistoric) female figurines can be divided into four groups, according to the anatomical characters presented by them: Type A — normal bodied individuals; B — individuals affected by gluteal lypomatosis; C — steatopygous individuals; D — obese individuals.

This Essay deals with the study of group D.

From the ethnological point of view there are two problems the study of which is of capital interest: the nature of this obesity and the reasons which lead prehistoric artists to reproduce obese female figurines.

According to their geographical and chronological distribution the figures can be divided into three groups: Mediterranean-Balkan (Malta, Crete, Aegean, Balkanic); Egyptian-Æthiopian (Egypt, Ethiopia); Berber (West Sahara, Grand Canary).

One fact is noteworthy. Ancient writers (Xenophon) and modern explorers (Barros, Speke, Casati, Emin, Zeltner, etc.) could ascertain in the same or nearby territories, where obese figurines had been discovered, the existence of obese women among living peoples. — This obesity was obtained by artificial fattening.

This custom according to the peoples which practice it (and perhaps also according to the epoch) acquires various meanings such as the following:

1. A magic value, the aim of which is to favour fecundity (Guanci, Ekoi?).
2. A social value, as an expression of princely birth (Punti?, Wahima).
3. A sexual value, in order to satisfy the sexual desire of the male (Erythreans, Somalis, Egyptians, Southern Tuaregs, Moroccans, African Jews).

These facts joined with the wellknown phenomenon of the persistency of very old customs in the social life of present uncultured and barbarous peoples, make us suppose that also the obese female figurines (or some of them) represent images of artificially fattened women. —

The wide distribution of this type of figurines in prehistoric times leads to the suggestion that this custom — originally of a sexual character — with certain (prehistoric) peoples transformed itself into a magic practice.

According to primitive mentality in consequence of the physiological phenomena which are peculiar to her sex the woman is endowed with particular magic powers, which among other things have an influence on the growth

of vegetation. — Therefore, according to the laws of mimetic magic, to increase the volume of her body by fattening is to increase the intensity of the magic powers which emanate from her sex. A last echo of this notion is to be found in the above mentioned custom of the Guancios. —

The neolithic Maltese figurines are coming from temples or tombs. — Some of them represent the image of a female deity („Colossal Idol“ of Hal. Tarxien). Others reproduce priestesses occupied with acts of cult. — All are obese, naked or with bare breasts and their hips clothed with a short skirt.

The whole of the narrated facts, joined with our knowledge of the part played by women in the Minoan religion, leads us to believe that the female obesity and nakedness (which in Crete was reduced to the nakedness of the breasts) should have had a notable value in the religious rites of prehistoric Mediterranean peoples.

NEUE ERGEBNISSE DER SCHWEDISCHEN FELSBILDFORSCHUNG

Mit 23 Abbildungen auf Taf. 52—57. Von ARTHUR NORDÉN, Stockholm

Wie auf der Pyrenäen-Halbinsel durch die Arbeit verschiedener Forscher eine überaus große Menge von offen gelegenen Felsbildern der Bronzezeit entdeckt und publiziert worden ist¹⁾, eine Tätigkeit, die die zwei letzten Jahrzehnte oder hauptsächlich das letzte Jahrzehnt umfaßt, genau so gehört die Erforschung der skandinavischen und besonders der schwedischen Felsbilder erst der letzten Zeit an. Ein reges Interesse für das Auffinden, Datieren und Erklären der bronzezeitlichen Felsbilder des skandinavischen Bodens macht sich in der heutigen schwedischen Fachliteratur bemerkbar. Das Resultat der neuen Bestrebungen, die Felsbilder zu untersuchen und sie zu deuten, wird das seit Jahren erwartete und hoffentlich bald erscheinende Werk von Professor Oscar Almgren über Felsbilder und Kultgebräuche (*Hällristningar och kultbruk*) bringen. Die Entdeckungen sind meistens in den Fachzeitschriften zerstreut. Neben dem älteren Werk von Baltzer²⁾ liegt an selbständigen Werken bisher (1927) nur eine Monographie über die ostgotischen Felsbilder³⁾ vor. Aus dem Umkreis dieser neuen schwedischen Felsbildforschung will ich über zwei wahrhaft prachtvolle Funde der allerletzten Jahre sprechen. Vorläufig nur ein paar Worte zur Orientierung!

In früheren Darstellungen war hauptsächlich das überaus große und vielseitige Material der bohuslänschen Felsritzungen berücksichtigt worden. Jetzt aber baut sich die Forschung auf einem noch immerfort stark anwachsenden, neuen Material anderer Provinzen auf; ein wichtiges Zentrum für diese Bildkunst hat sich so zum Beispiel immer klarer gezeigt in der Nähe der Stadt Enköping (Provinz Uppland) nahe dem Mälar-See⁴⁾. Weiter sind die großen Fundstellen in der Provinz Östergötland wissenschaftlich erforscht und veröffentlicht worden⁵⁾ (Taf. 4, 5, 6). Ein viertes größeres Fundgebiet liegt an der südöstlichen Küste der Provinz Schonen, in der Nähe der kleinen Stadt Simrishamn. Leider steht für diese südlichen schwedischen Felsbilder eine moderne, zusammenfassende Beschreibung noch aus⁶⁾. Nur für das bekannte, mit Wandritzungen reichlich ausgestattete Steinkammergrab im Fischerdorf zu Kivik und für die merkwürdige

¹⁾ Vgl. Hugo Obermaier, *Die bronzezeitlichen Felsgravierungen von Nordwestspanien (Galicien)*. IPEK 1925, S. 51—59.

²⁾ L. Baltzer, *Hällristningar från Bohuslän*, 1—2, 1881—1902, großes Tafelwerk; kleinere Auflage 1911. Teilweise abgedruckt in: *Werke der Urgermanen I. Schwedische Felsbilder*. Hagen 1919.

³⁾ Arthur Nordén, *Felsbilder der Provinz Ostgotland*. Hagen i. W. 1923.

⁴⁾ Eine zusammenfassende Darstellung über die vielen Funde der letzten Jahre von der Hand des jetzigen Untersuchers, Herrn Einar Kjellén in Grillby, fehlt noch. Der prachtvollste Fund wird behandelt in: Arthur Nordén, *Brandskogsskeppet, vår bronsålders märkligaste skeppsbild*. In *Fornvännen* 1925. Die übrigen Felsbilder Upplands: G. Ekholm und O. von Friesen (Aufsätze in *Upplands Fornminnesförenings Tidskrift* nr. 30—36 (1915—21); G. Ekholm, *Studier över Upplands bebyggelsehistoria, II. Bronsåldern* (Uppsala Universitets Årsskrift 1921). Ymer 36, 37 (1916—17).

⁵⁾ Arthur Nordén, *Östergötlands bronsålder*. Dissert. 1926.

⁶⁾ Bruzelius, *Die Ritzungen bei Simris und Järrestad*, *Antiqvarisk Tidskrift för Sverige* 1880—82. Bror Schnittger, *Die Ritzungen bei Frännarp*. Ymer 1908.

Wagenritzung in Frännarp (im nordwestlichen Schonen) gibt es modernere Einzeldarstellungen¹⁾.

Überdies sind nunmehr in den meisten südlichen und mittleren schwedischen Provinzen Felsbilder vom gewöhnlichen skandinavischen Typus aufgefunden worden: in Halland, in Småland, in Södermanland, auf Öland und Gotland, neuerdings auch in Västmanland, woran sich die schon früher bekannten in Västergötland usw. anreihen. Aber auch in den nördlicheren Teilen des Landes kommen Felsbilder von dem allgemeinen bronzezeitlichen Typus vor.

Da nach den neueren Funden die früher aufgestellte Terminologie „stilisierte Ritzungen“ oder „südsandinavische Felsbilder“ nicht mehr einwandfrei ist, habe ich vorgeschlagen²⁾, die Felsbilder des allgemeinen in Südsandinavien vorherrschenden Typus als „Felsbilder der II. Gruppe“ zu bezeichnen.

Es kommen nun auch Felsbilder und Felsmalereien von einem anderen Stilcharakter vor. Sie stehen der südwesteuropäischen naturalistischen Felsbildkunst aus paläolithischer Zeit näher. Diese Bilder waren früher nur in den nördlichsten skandinavischen Provinzen bekannt, besonders in Norwegen, sind jedoch nunmehr auch südlich bis zu der Linie Oslo-Helsingfors angetroffen worden.³⁾ Man hat sie früher als „naturalistisch“ den angeblich „stilisierten“ Bildern der II. Gruppe gegenübergestellt, oder man hat sie als „nordskandinavisch“ bezeichnet. Aber auch diese Felsbilder zeigen viele stark stilisierte Züge, und wiederum haben die Bilder von der II. Gruppe Figuren, zu deren Eigenschaften nicht in erster Linie die Stilisierung gehört. Man bezeichnet diese sehr oft mit guter Naturbeobachtung und schwungvoller Zeichenkunst hergestellten Bilder am besten als „Felsbilder der I. Gruppe“.

Wie man das Altersverhältnis zwischen der I. und der II. Gruppe auffassen soll, ist noch nicht ganz klar. Einerseits scheinen die Felsmalereien und die Ritzungen der I. Gruppe ihrem ganzen Stilgepräge nach einer älteren Zeit anzugehören, und lange schrieb man sie unbedingt der Steinzeit zu. Andererseits kommen auf denselben Felstafeln, die diese Bilder bringen, auch Ritzungen der II. Gruppe vor, und die neuen Beobachtungen über dieses Zusammentreffen sprechen für eine gewisse Gleichzeitigkeit der beiden Bildergruppen.

Nur die Felsbilder der II. Gruppe, die ja an Anzahl den übrigen weit überlegen sind, geben Anhaltspunkte ab, an die chronologische Bestimmungen geknüpft werden können. Besonders wichtig sind dafür die vielen Waffenbilder der ostgotischen und schonischen Felsbilder. Insbesondere die Dolche, Schwerter, Äxte, Speerspitzen Östergötlands zeigen ganz ausschließlich die typischen Silhouetten der entsprechenden Waffenformen während der zweiten Periode der nordischen Bronzezeit (1650—1450 v. Chr., Montelius). Sowohl die Dolch- und Axtbilder der ostgotischen Ritzungen als auch ihre ornamentalen Motive deuten am ehesten auf die Übergangsstufe am Anfang der zweiten bronzezeitlichen Periode.

¹⁾ Arthur Nordén, Kiviksgraven och andra fornlämningar vid Kivik (1925).

²⁾ Östergötlands bronsålder, S. 145—146.

³⁾ Ein großes Tafelwerk über diese Felsbilder von Doktor Gustaf Hallström ist seit vielen Jahren im Druck.



Fig. 1. Abhang des Berges, auf dem sich die Zeichnung des Brandskoger Schiffes befindet.
Im Hintergrund Ackergelände.



Fig. 2 u. 3. Brandskoger Schiff, Felsgravierung. Nach Photographie.

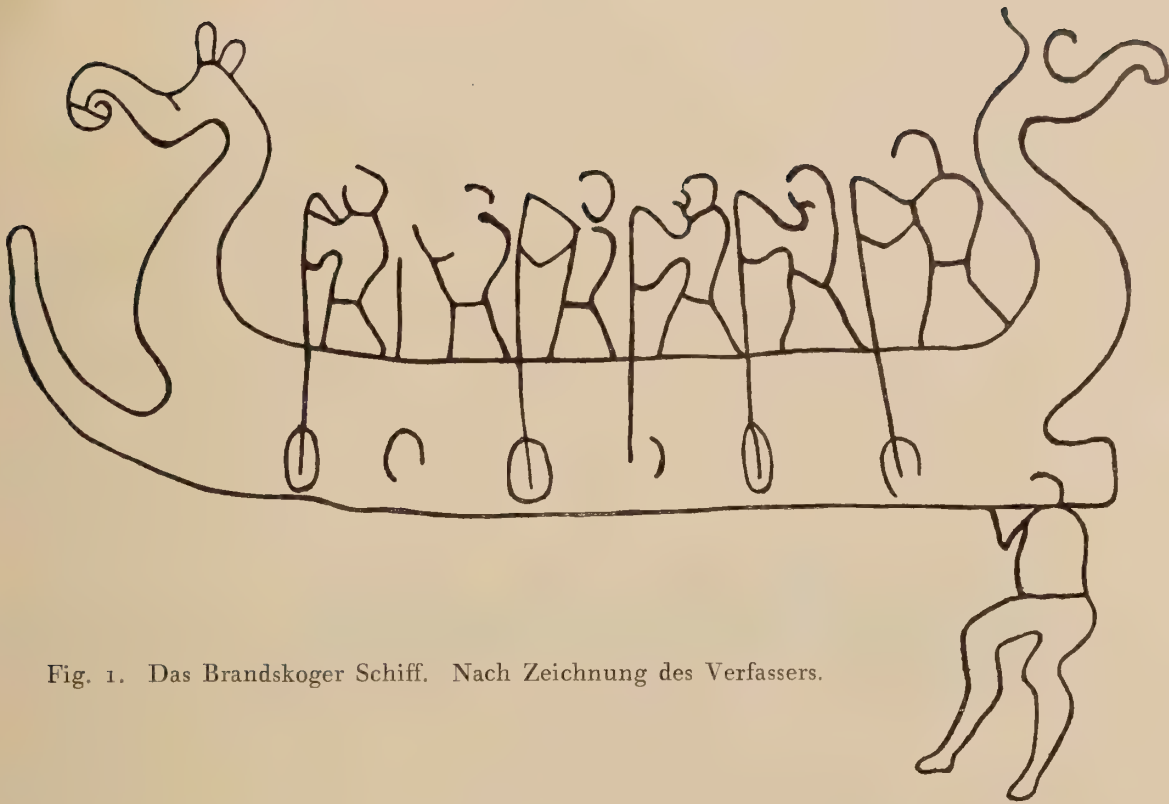


Fig. 1. Das Brandskoger Schiff. Nach Zeichnung des Verfassers.

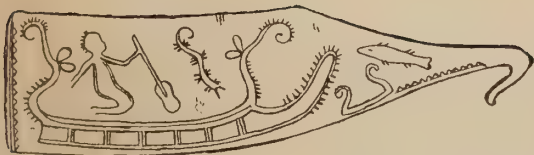


Fig. 2. Rasiermesser mit Schiff von ähnlichem Typus.
Nach Schuchhardt, Alteuropa.

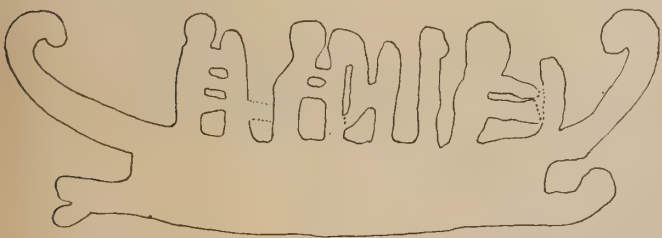


Fig. 3. Schiffsgravierung mit phallischer Szene.
Hästholmen, Prov. Östergötland. Nach Zeichnung des Verf.
(Photographische Aufnahme siehe Tafel 55, Fig. 1.)

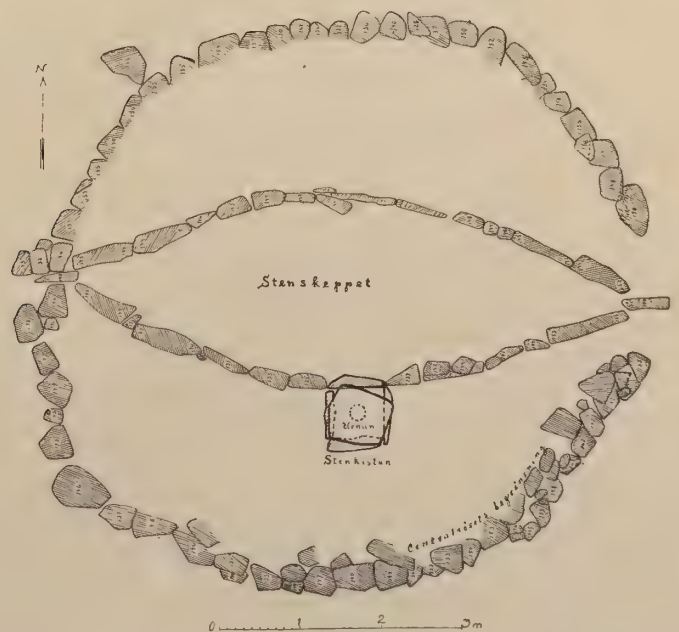


Fig. 4. Das Steinschiff und die Grableiste bei Lugnaro,
Prov. Halland.
Grundriß. Zeichnung Folke Hansen.



Fig. 1.
Haarzange, Miniatordolch und Pfriemen aus der Grableiste
in dem Grabhügel bei Lugnaro.



Fig. 2.
Das Steinschiff in dem Grabhügel bei Lugnaro.
Nach Folke Hansen.

Im großen und ganzen zeigt es sich, daß die Hauptmasse der ostgotischen Felsbilder in einem frühen Teil der zweiten Periode der Bronzezeit eingehauen worden ist. Aber hat die Sitte, solche Bilder in festen Felsgrund zu gravieren, noch lange fortgedauert? Man hat es angenommen, ohne für diese Ansicht wissenschaftlich überzeugende Beweise bringen zu können. Man hat auf das Vorkommen von Schiffsbildern auf den Rasiermessern von der IV. Periode der Bronzezeit hingewiesen, (Taf. 2, Fig. 2) aber diese Schiffsbilder, die sich in einem stark stilisierten Barockstadium befinden, bieten nicht immer eine auffallende Ähnlichkeit mit denjenigen der Felsbilder. (Vgl. Taf. 4, Fig. 2; Taf. 5, Fig. 6; Taf. 6, Fig. 1 u. 2.) Es besteht auch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Gravieren in Metall, auf kleinen Gebrauchsgegenständen, und dem Einhauen von großen Bildern auf festem Berggrund in den Ackergeländen. So hat man sich auf die Luren der bohuslänschen Felsbilder berufen, aber Luren von so einfacher Form sind auch aus der früheren Bronzezeit bekannt. Von größerem Interesse ist ein Krieger auf einem schwedischen Felsbild (bei Nedre Hede in Krille, Bohuslän), der einen runden mit Buckeln gezierten Schild führt, zu dem sich ein bronzenes Gegenstück aus der IV. Periode in dem Stockholmer Museum befindet. Der Krieger von Krille trägt auch ein Schwert, dessen Ortband eine Form aufweist, die für die späteren bronzezeitlichen Perioden charakteristisch ist. Auf das Fortdauern der Bildmotive und Vorstellungskreise der Gravierkunst auch während späterer Zeiten deutet auch das Vorkommen eines eingehauenen Schiffsbildes auf einem Wandstein in einem gotländischen Steinkistengrabe aus der V. Periode der Eisenzeit¹⁾ sowie Bildsteine wie der uppländische von Häggeby²⁾ oder die bekannten gotländischen Bildsteine³⁾.

In den letzten Jahren, oder vielmehr in dem letzten Jahr⁴⁾, 1927, sind jedoch ganz bestimmte Beweise ans Licht gekommen, die genügend dartun, daß die Felsbilder auch aus den späteren bronzezeitlichen Perioden stammen können. Die Beweise sind zwingend, sie stammen aus zwei Grabfunden — schon vorher sprach eine Tatsache für eine späte Datierung des an den Felsbildern ausgeübten Kultes —: in einem großen Brandschutthügel, der über eine Ritzung⁵⁾ angehäuft war, fand ich einen bronzenen Knopf aus der V. Periode.

Der eine von den zwei Grabfunden wurde im Herbst 1926 von Dr. phil. Folke Hansen bei Erforschung eines größeren Grabhügels, Lugnarohögen, im Kirchspiel Hasslöv, Prov. Halland an der Südwestküste Schwedens gemacht. Nach Entfernung der Erddecke fand Dr. Hansen einen mächtigen erdfreien Steinhau als Kern des Hügels. Bei dem Eindringen in den Steinhau kam er auf

¹⁾ O. Almgren und B. Nerman, Die ältere Eisenzeit Gotlands, II, S. 90.

²⁾ Montelius, *Vår forntid*, S. 217.

³⁾ Das schwedische Staatsmuseum bereitet eine größere Monographie über diese Bildsteine vor.

⁴⁾ Noch im Frühling 1926 wagte ich in meiner Arbeit *Östergötlands bronsålder* die Ausdehnung der Ritzungssitte bis in die späteren Epochen der Bronzezeit nicht als erwiesen anzunehmen. Nur für die bohuslänschen Felsbilder der II. Gruppe fand ich ein solches Fortdauern während der ganzen Bronzezeit wahrscheinlich, obwohl die endgültigen Beweise noch fehlten.

⁵⁾ Bei Leonardsberg, Kirchspiel Ö. Eneby, Prov. Östergötland. Siehe meine o. a. Arbeit (*Östergötlands bronsålder*), S. 64.

eine kleine von Steinplatten gebildete Kiste, in der ein vollkommen unbeschädigtes tönernes Gefäß stand. Unter dem Deckel des Gefäßes fand sich ein Stück stark vermodertes wollenes Gewebe, das zum Schutz der Knochen eingelegt und ausgebreitet worden war. Die Knochen waren stark verbrannt und vor dem Einlegen gewaschen. Im oberen Teil des Gefäßes lagen einige Grabgaben, ein Miniaturdolch von eigentümlicher, in Schweden nie vorher gefundener Form. Er weist starke Anklänge an den hallstättischen Kulturkreis auf und durch ihn ist es möglich, das Grab in die V. Periode der Bronzezeit zu datieren (oder vielleicht in den Anfang der VI.). Ferner fand sich eine kleine Haarzange und ein Tatuierungsgerät, eine Art Pfriemen. In dem Gefäß lagen die Knochen eines Mannes von zartem Körperbau, außerhalb des Gefäßes aber fanden sich Knochen eines Mannes von kraftvoller Gestalt (Taf. 3, Fig. 1).

Von größtem Interesse war aber eine eingeritzte Figur, einem Krummstab ähnlich, die sich auf einer Wandplatte der Grabkiste fand. Sie ist unbedingt als eine „hällristning“, eine Felszeichnung, zu erkennen, obwohl nicht von gewöhnlichem Typus, und sie liefert den Beweis dafür, daß Grabkisten von der im Norden nicht seltenen Form mit eingehauenen Wandbildern, früher durch die monumentalen Steinkammergräber zu Kivik und Rege für die erste Hälfte der Bronzezeit bezeugt, auch in die zweite Hälfte dieser Zeit gehören.

Beim Untersuchen der Grabkiste fand inzwischen Dr. Hansen, daß die Steine, die am Rande der Kiste standen, in sorgfältiger Weise aneinandergereiht waren. Er vermutete, daß es sich um einen noch größeren, kunstmäßigen Grabbau handele und setzte, auf eine solche Möglichkeit achtend, die Ausgrabung fort. Zuletzt hatte er ein großes, 8 m langes steinernes Schiff bloßgelegt, dessen Seiten von größeren ausgewählten Steinen gebaut waren und dessen Inneres von kleineren Steinblöcken und Rollsteinen gefüllt war. Über diese war ein Lager von Sand ausgebreitet, das eine Art Decke bildete. An den beiden Steven erhoben sich noch zwei große Steinplatten. Der eine Wandstein der Grabkiste ging gleichzeitig als Markierungsstein in die Schiffsseite ein: somit steht außer jedem Zweifel, daß die Grabkiste mit ihrem „hällristning“ in engster Verbindung mit dem Steinschiffe angelegt worden war (Taf. 2, Fig. 4; Taf. 3, Fig. 2).

Dieses prachtvolle Steinschiff ist nicht der einzige schiffsförmige Grabbau aus der Bronzezeit, der in Schweden zum Vorschein gekommen ist. Schon vor zehn Jahren untersuchten die beiden Prähistoriker Bror Schnittger und Harald Hansson auf der Insel Gotland 17 schiffsförmige Steinsetzungen, die eine bedeutende Anzahl bronzezeitlicher Grabfunde abgaben. Ihrer Mehrzahl nach gehörten sie in die IV. und V. Periode. Das prachtvolle halländische Steinschiff deutet darauf hin, daß diese Grablegungsstätte gegen Ende der Bronzezeit eine weite Verbreitung in Schweden gefunden hatte.

Beim Wiederherstellen des Grabhügels hat man in seinem Innern ein zementiertes Gewölbe über dem Schiff aufgeführt, ein unterirdischer Gang führt hinein, der in einem Hause mündet (Taf. 4, Fig. 4). Somit ist es für alle Zukunft ermöglicht worden, das Steinschiff zu besichtigen, eine Gelegenheit, deren sich

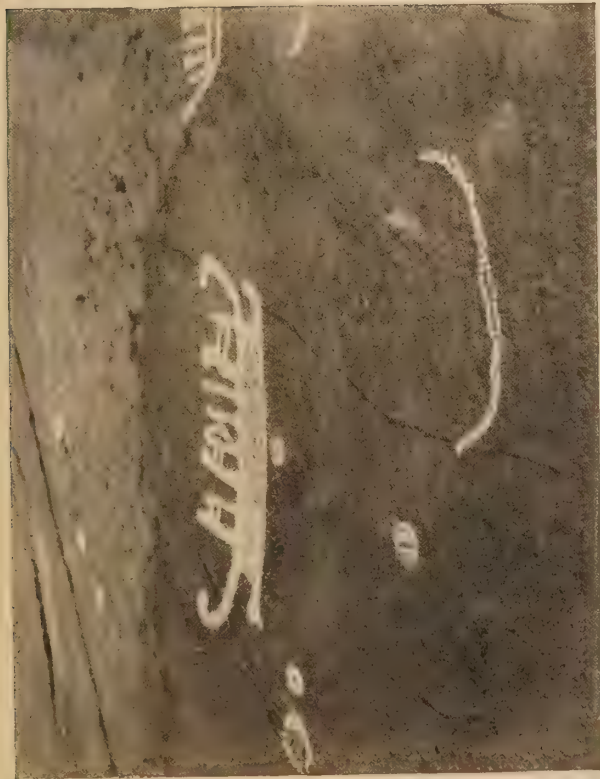


Fig. 1. Häsholmen, Prov. Östergötland. Aufnahme des Verfassers.
(Zeichnung siehe Tafel 53, Fig. 3.)



Fig. 2. Leonardsberg, Kirchspiel Ö. Eneby, Prov. Östergötland.
Aufnahme des Verfassers.

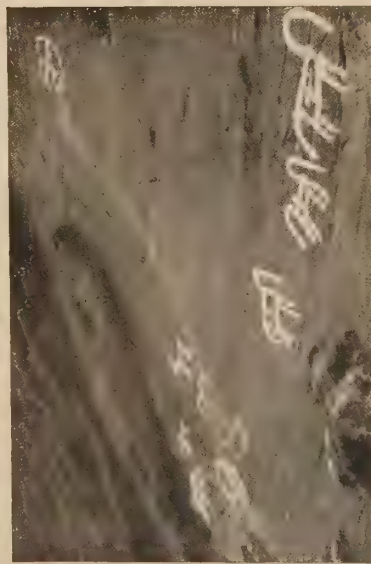


Fig. 3. Gladlunda, Kirchspiel Ö. Eneby,
Prov. Östergötland. Aufnahme des Verfassers.

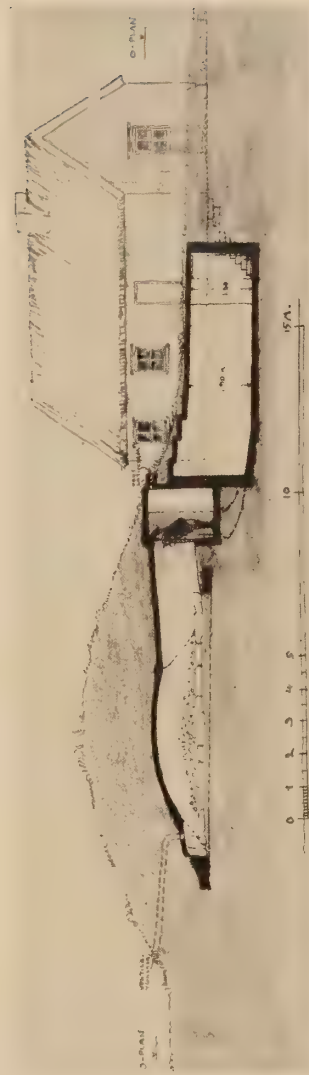


Fig. 4. Zementiertes Gewölbe über dem Steinschiff im Grabhügel bei Lugnarö,
Prov. Halland.



Fig. 1. Schiffsbilder, Felsabhang und See. Leonardsberg, Prov. Östergötland. (Verf.)

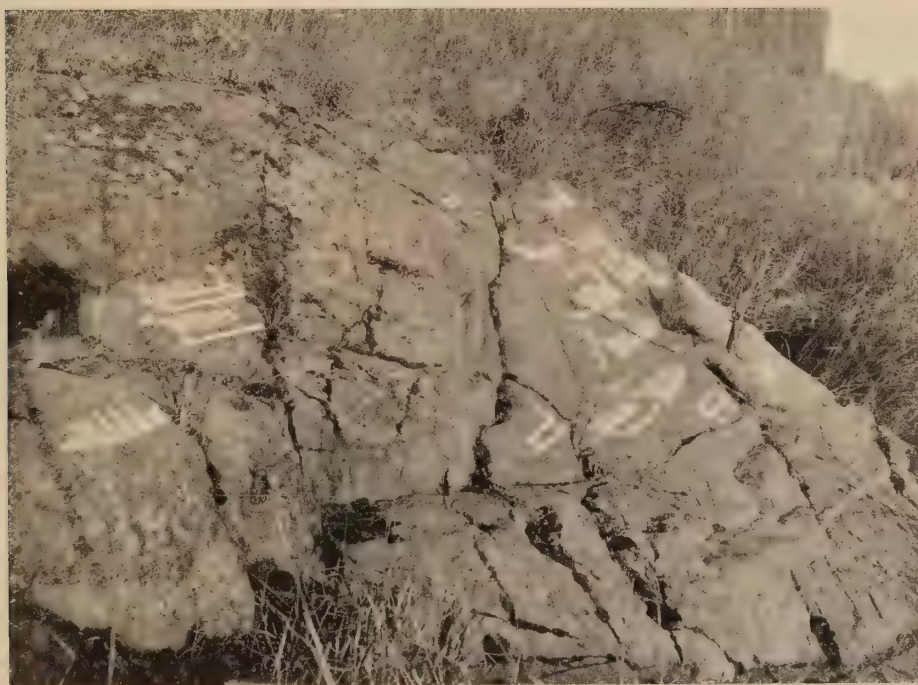


Fig. 2. Schiffsbilder bei Skälo, Kirchspiel Borg, Prov. Östergötland. (Verf.)



Fig. 3. Elch. Leonardsberg.
(Verfasser.)

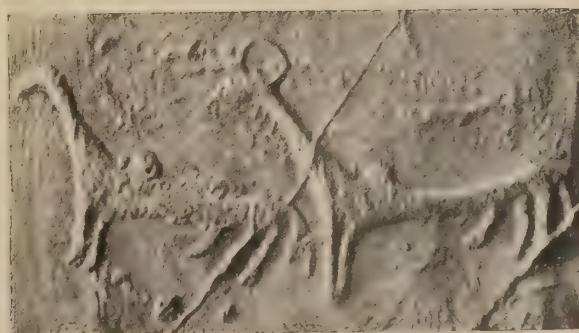


Fig. 4. Tierbilder. Himmelstadlund.
(Verfasser.)

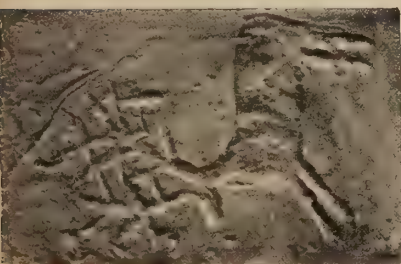


Fig. 1. Hirsch Leonardsberg.



Fig. 2. Menschenfiguren. Detail des Bildes Tafel 55 Fig. 2 (Verfasser).

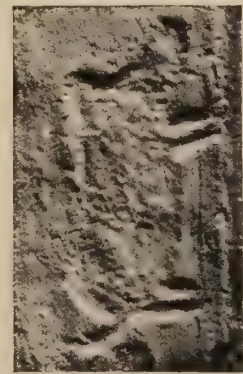


Fig. 3. Schwein. Himmelstallund, Prov. Östergötland. (Verfasser.)

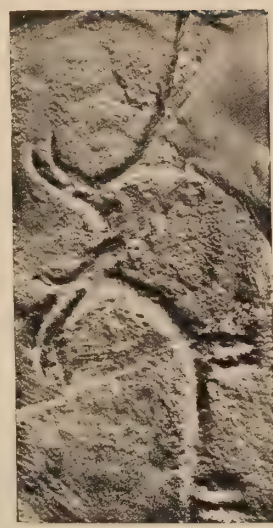


Fig. 4. Ziegen bei Himmelstallund. (Verfasser.)

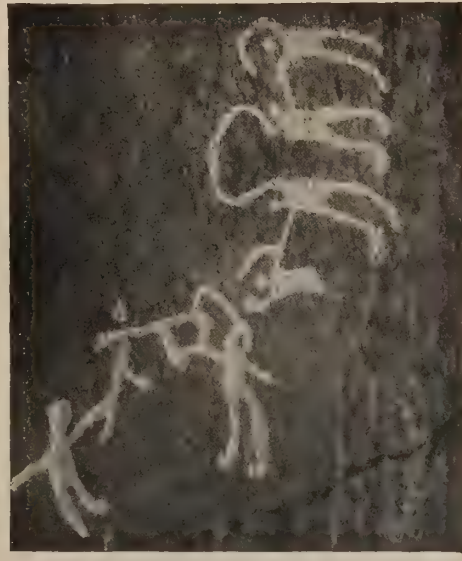


Fig. 5. Tanz (?) Bei Ekenberg, Kirchspiel Ö. Eneby, Prov. Östergötland. (Verfasser.)



Fig. 6. Pferde, Schiffe usw. bei Borgs säteri. Kirchspiel Borg, Prov. Östergötland.

sowohl die Forscher als auch die Einwohner und zahlreiche Touristen gern bedienen werden.

Der zweite Fund wurde im Herbst 1925 bei dem Walde Brandskogen, Kirchspiel Boglösa unweit der Stadt Enköping in der Provinz Uppland, gemacht. Hier fand der erfolgreiche „hällristnings“-Sucher Einar Kjellén das prachtvollste Schiffsbild Nordeuropas (Taf. 1, Fig. 1—3, Taf. 2, Fig. 1)). Die Länge ist 4,13 m, die Höhe beträgt in der Mitte des Schiffes 0,6 m, an den Steven 1,70 m. Aus dem Schiffsmaterial der nordischen Bronzezeit kenne ich nur ein norwegisches Schiff, das größer wäre¹⁾. Die größten bohuslänschen und ostgotischen Schiffsbilder betragen sonst nur 2,5 bis 3,5 m Länge.

Schon lange war man darüber einig gewesen, daß die nordische Bronzezeit das Segel nicht gekannt hat, da kein einziges Bild mit unzweifelhaften Mast- und Segelanordnungen auf den Felsbildern abgebildet ist. Aber ebensowenig, scheint es, sind die Schiffe gerudert worden. Das in einem dänischen Torfmoor neuerdings entdeckte und ausgegrabene Schiff²⁾ von Anfang der Eisenzeit weist überhaupt keine Anordnungen für das Befestigen der Ruder auf. Es blieb nur übrig anzunehmen, daß man die Schiffe gepaddelt habe.

Diese Annahme gewinnt nun eine interessante Bestätigung durch das in Uppland gefundene Bild. Auf dem Brandskoger Schiffe befinden sich nämlich nicht weniger als 6 Männer in der typischen Paddelstellung abgebildet: den rechten Arm ziemlich gerade, die rechte Hand um das Ende des Ruderstiels greifend, den linken Arm mehr oder weniger gebeugt, indem die linke Hand um den Stiel des Ruders herum greift. Die Paddler wenden alle das Gesicht gegen den Vordersteven.

Ob der Künstler die Männer als in dem Boot sitzend oder am „Deck“ stehend abgebildet hat, geht aus seinem Bilde nicht ganz klar hervor. Durch den Vergleich mit dem unter dem Achtersteven abgebildeten „Schiffsträger“ kommt man zu der Auffassung, daß sie vielleicht als sitzend gedacht sind³⁾. Die Ruderbänke des Hjortspringkobbelschiffes sind auch sehr sorgfältig ausgearbeitet und liegen dicht unten an der Reeling fest.

Die Ruder sind von einem länglich ovalen Typus, mit einem Blatt, das zuerst fertiggestellt und dann in die gespalteten Enden der Ruderstiele hineingesteckt worden ist.

Auch dieser Fund bildet einen bedeutenden Beitrag zur Datierung der Felsbilder. Das Schiffsbild stimmt auf das genaueste mit den Darstellungen von Schiffen auf den Rasiermessern der IV. Periode überein: ähnlich sind in beiden Fällen vor allem die in barocker Richtung stilisierten Steven mit den

¹⁾ Das Schiff von Björnstad in Skjeberg, dessen Länge 4,5 Meter beträgt. Coll in Aarsberetning 1902. S. 131.

²⁾ Bei Hjortspringkobbelschiff auf der Insel Als. Nationalmuseums Bog om sjældne Fund. Kopenhagen 1925, S. 17—26.

³⁾ Ganz sicher ist dies jedoch nicht. Die stehende Stellung dürfte als die regelmäßige angesehen werden für die Axtträger, die Lurenbläser usw. der nordischen Schiffsbilder. Auch auf dem norwegischen Riesenschiffe von Björnstad sind die Männer nur mit Konturen gezeichnet wie auf dem Brandskoger-Schiffe, aber hier stehen sie im Niveau mit der Reelinglinie.

Drachenköpfen, und auch das auffallendste Detail des Brandskogschiffes, daß hier zum erstenmal das Treibmittel der bronzezeitlichen Schiffe, das Paddelruder, in Händen vorwärtsgerichteter Paddler, abgebildet ist, hat ein Gegenstück nur auf einem deutschen Rasiermesser aus der letzten Hälfte der Bronzezeit (Taf. 2, Fig. 2).

Mehrere Umstände also deuten darauf hin, daß das Brandskoger Schiff gegen Ende der Bronzezeit eingehauen worden ist. In dieselbe Richtung führen auch die Beobachtungen, die ich beim Ausgraben des Grabhügels, der sich in unmittelbarer Nähe der Felsbilder befindet, machen konnte, obgleich sie von nicht so großer Bedeutung sind¹⁾. Am ehesten sprechen die Grabanordnungen für eine etwas spätere Datierung als die Blütezeit der mit Schiffen gezierten Rasiermesser, oder vielleicht besser gesagt: für die Übergangszeit zwischen Bronzezeit und Eisenzeit.

Die in mancherlei Hinsichten ganz neue Auffassung vom Sinn und Inhalt der nordischen Felsbilder, die in dem letzten Jahrzehnte mehr und mehr Anhänger gewonnen hat, sieht die ganze Erscheinung als kultisch bedingt an.

Zuletzt steht eine Frage vom größten Interesse noch aus: ist man berechtigt, einen direkten Zusammenhang zwischen den nordischen und den pyrenäischen Felsgravierungen bronzezeitlichen Ursprungs anzunehmen? Ich habe mich bemüht²⁾, reale Gründe für einen solchen Zusammenhang zu finden, z. B. habe ich in dem großen schwedischen Felsbildzentrum der Provinz Ostgotland eine bronzene Axt von ausgesprochener galicischer Form gefunden. Es besteht vielleicht die Möglichkeit, daß ostgotische Leute ihr Zinn, sicher auch ihr Kupfer bei den nord- bzw. südspanischen Gruben eingekauft haben und daß sie dabei auch mit der spanischen Sitte, Felsbilder zu gravieren, vertraut worden sind. Auch inhaltlich weisen die ostgotischen und die galicischen Felsgravierungen Berührungspunkte auf. Die Frage bleibt jedoch sicher noch lange Zeit offen.

¹⁾ Einen Bericht über diese Ausgrabung werde ich in *Upplands Fornminnesförenings Tidskrift* für dieses Jahr (1927) abstaten.

²⁾ *Östergötlands bronsålder*, S. 152—167.

ETHNOGRAPHISCHE KUNST — ART ETHNOGRAPHIQUE — ETH- NOGRAPHICAL ART — ARTE ETNO- GRAFICA — ARTE ETNOGRÁFICO

*

TONPLASTIK AUS NAZCA

Mit 26 Abbildungen auf Tafel 58—64

Von HEINRICH UBBELOHDE-DOERING (Marburg)

Die im folgenden behandelten tönernen Bruchstücke wurden an der südlichen peruanischen Küste gefunden, im Bereich von Nazca, wie die Finder aus sagten. Die Stücke befinden sich jetzt in der Privatsammlung Dr. Gaffrons in Berlin-Schlachtensee.

Der Fund wurde Dr. Gaffron von Huaqueros¹⁾ im ganzen angeboten²⁾. Leider war nichts darüber zu ermitteln, wie die Bruchstücke gefunden wurden, ob sie aus Gräbern stammen, wie sie in den Gräbern lagen, ob sie zusammen gefunden wurden oder an verschiedenen Stellen, welcher Art die etwaigen Gräber waren, ob andere Gegenstände zugleich gefunden wurden. Nichts ist bekannt als die Aussage der Finder, daß der Fund im Bereich von Nazca gemacht wurde. Die Aussage wird von Dr. Gaffron als zuverlässig bezeichnet. Es hätte auch nicht im Interesse der Finder gelegen, Altertümer, die sie etwa in der Gegend von Pachacamac gefunden hatten, als aus Nazca stammend dem Sammler, Dr. Gaffron, anzubieten. Denn sie wußten, daß er damals gerade auch Altertümer aus Pachacamac zu erwerben suchte und würden also eher diesen Ort als Fundstelle bezeichnet haben als einen anderen, wenn ihnen überhaupt an einer solchen Vorspiegelung gelegen gewesen wäre.

Der Fund besteht aus zwölf Bruchstücken von Menschenköpfen (Abbild. 1—11, 14 und Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 41—44), Scherben mit Flachrelief, der erste darstellend eine Menschenhand (Abbild. 12), die beiden anderen Raubtiertatzen; drei kleinen Llamaköpfen (Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 40) und drei Puma- oder Jaguarköpfen (Abb. 15, 16; der dritte Kopf gleicht durchaus dem der Abb. 16).

Die großen Menschenköpfe sind offenbar Bruchstücke größerer Töpfereien, obere Teile tönerner Urnen. An dem Bruchstück auf Abb. 4 ist unten eine Kehle zu erkennen, unter der die Tonwand sich nach außen wölbt, wie bei einem großen Gefäß, einer Urne. Die Gesichter auf den Abb. 1—8 tragen eine dicke, lackartige Farbe, ein helles, feuriges Rotbraun, das an manchen Stellen (Abb. 1) in Stücken abgeblättert ist. An solchen Stellen tritt der rötliche Tongrund zutage. Die Farbe ist also unmittelbar auf den Thon gesetzt, ohne mit einem besonderen,

¹⁾ Schatzsuchern; Leuten, die nach Altertümern suchen, um sie zu verkaufen.

²⁾ Ein Teil des Fundes ist bereits veröffentlicht in dem Werke: Walter Lehmann und Heinrich Doering, Kunstgeschichte des alten Peru, Berlin 1924, Tafel 40—44, dem die Abbildungen 2, 9, 19 und 25 entnommen sind.

stuckartigen Grund unterlegt zu sein. Sie erscheint selbst wie ein sehr fein geschlammter, vorzüglich geglätteter Stuck; ein Lack geradezu, wie ich sagte. Die Kopfbinden sind in Braun und Weiß gemalt mit schwarzen Streifen und gelben Tupfen (Abb. 2; Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 44) oder ganz in Weiß, mit Elfenbeinton (Abb. 1, 7, 8); die Augen weiß, die Lippen gelblich, die Haare schwarz.

Ganz anders stellt sich der Scherben auf Abb. 9, Tafel 60, dar. Über dem Ton ein feiner, graugelblicher Farbgrund, auf den unregelmäßig verteilte geometrische Ornamente gemalt sind, in mehreren, dünn aufgetragenen Farben: der Winkel auf der rechten Gesichtshälfte in Schwarzbraun, die Stufen auf der linken in verblaßtem Ziegelrot, wechselnd mit einem fast bläulichen Braun und rötlichem Grau. Die Farbfelder sind im ganzen und unter sich abgegrenzt durch weiße Konturen. Die Eigenart dieses Scherbens zeigt sich auch in der Wandstärke. Jene rotlackierten Stücke haben starke Wände, bis zu 15 mm, und sind im Bruch außen beiderseits ziegelrot, in der Mitte schwärzlichgrau gefärbt. Der Scherben mit den geometrischen Ornamenten ist im Mittel 7 mm dick und im Bruch gleichmäßig grau.

Wo die obere Kante eines Scherbens unzerstört ist, zeigt sie sich glatt verstrichen (Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 44); es handelt sich also um die oberen Teile von Tongefäßen. Die untere Kante des Stückes der Abb. 7, 8, Tafel 61, ist über die Bruchfläche hinweg mit schwarzer Farbe bemalt, dem gleichen Schwarz, das für die Haare verwandt ist. Augenscheinlich ist das keine Zutat der Finder.

Um den Mund und das Kinn und auf der unteren Bruchkante des Scherbens der Abb. 4 haben sich harte, kristallinische Inkrustationen gebildet.

Das Köpfchen der Abb. 10, 11, Tafel 62, trägt lackartige, rotbraune Farbe auf der kapuzenartigen Kopfbedeckung. Das Gesicht scheint hell graugelb bemalt gewesen zu sein, mit ziegelroten Ornamenten, unter denen Zackenreihen auffallen zu beiden Seiten vor dem Rand der Kapuze. Auf die merkwürdige Bildung der Nasenflügel hinzuweisen, will ich nicht unterlassen. Es scheinen weniger Nasenflügel als kleine runde Scheiben eines Nasenschmuckes gemeint zu sein.

Von den Llamaköpfen (Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 40) ist der große schwarz bemalt, die Innenseiten der Ohren und die Lippen mit warmem Ziegelrot, beides in viel dünnerem Auftrag als auf den rotbraun bemalten Köpfen. Das Rot gleicht sehr dem Rot der Gesichtsmalereien des eben genannten Köpfchens. Um das Maul des Tieres ist ein trübes, warmes Gelb gelegt. Die kleinen Llamaköpfe sind in dem matten Graugelb gehalten, das auch dem Scherben der Abbildung als Grund dient und die Raubtierköpfe der Abb. 15 u. 16, Tafel 62 bedeckt.

Der eine dieser Raubtierköpfe (Abb. 16) ist in zweifacher Hinsicht merkwürdig: er zeigt oben in der Mitte des Kopfes eine runde, flache Vertiefung; und auf der mittleren der drei Stufen, die sich unter dem breiten Maule absetzen, schwarze Farbe, auf der untersten Stufe ein deutliches Rotbraun. Die Farben heben sich klar ab von dem Graugelb des Raubtierkopfes darüber und stellen offenbar das schwarze Haar und den oberen Stirnrand eines Menschen dar, so daß wir denn in dem seltsam stilisierten, gestellartigen Raubtierkopf einen



Abb. 1. Nazca. Bruchstück eines Tonkopfes. Slg. Gaffron.
H. 16 cm



Abb. 26. Chimbote. Tongefäß. Museum f. Völkerk. Berlin.
H. 33 cm



Abb. 17. Chimbote. Kopf aus Ton.
 Slg. Sutorius, Lindenmuseum, Stuttgart. H. 18,5 cm.



Abb. 2. Nazca. Bruchstück eines Tonkopfes.
 Slg. Gaffron. Nach W. Lehmann und H. Doering. H. 19 cm.



Abb. 3 a. Nazca. Slg. Gaffron. H. 10 cm



Abb. 3 b. Nazca. Slg. Gaffron. H. 10,2 cm



Abb. 4. Nazca. Slg. Gaffron. H. 11,4 cm



Abb. 5. Nazca. Slg. Gaffron

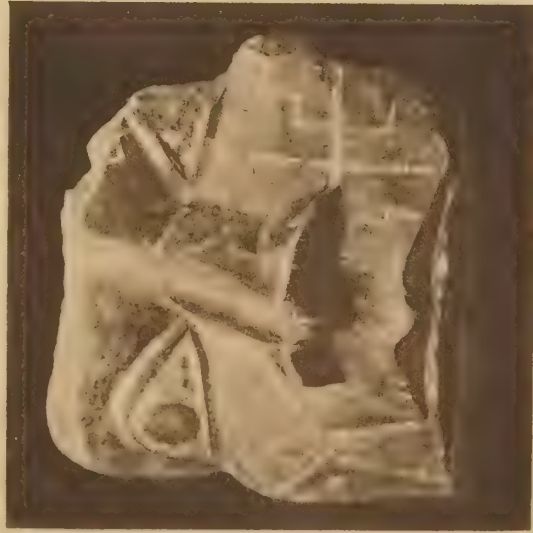


Abb. 9. Nazca. Slg. Gaffron. H. 8,6 cm



Abb. 6. Nazca. Slg. Gaffron

symbolischen Aufsatz auf dem Kopf eines Menschen sehen, etwas wie eine Tanzmaske auf dem Kopf eines Tänzers. Über den Hinterkopf des Trägers fällt von dem Aufsatz herab ein graugelblicher Reliefstreifen, gleich dem Schwanz des Raubtiers.

Die Tatze des Bruchstücks der Abb. 14, Tafel. 62, stellt einen Schmuck, einen symbolischer Behang dar. Zwei andere Bruchstücke tragen gleiche Tatzen, bei denen es sich allerdings wohl um Behänge des Oberkörpers handelt, wie nach einem Vergleich mit der Reliefhand der Abb. 15 zu vermuten ist.

Wir beginnen nun damit, zu untersuchen, wie der Fund sich zu den bisher bekannten peruanischen Altertümern verhält. Wir stellen vor allem die Frage: stammen die Bruchstücke aus Nazca? Wir hörten, daß die Finder, Huaqueros, es versicherten und daß Dr. Gaffron die Leute als zuverlässig bezeichnete. Aber es wird schwer, die Töpfereien als Nazca-Töpfereien anzunehmen. Es sind vorzügliche plastische Leistungen und gerade die erwartet man am wenigsten in Nazca zu finden. Plastische Darstellung, mußte man glauben, sei vornehmlich eine Angelegenheit der nördlichen Küste gewesen, wo eine starke Neigung zur Darstellung des Individuellen herrschte (Tafel 52, Abb. 17; Tafel 58, Abb. 14). Die Nazca-Töpferei, wie wir sie bis jetzt kennen, ist ausgezeichnet durch ihre Farben, durch eine Welt prachtvoll gemalter Bilder, aber nicht durch ausgebildete, plastische Formen. Ich kenne bisher nur einen bemalten Tonbecher aus Nazca — im Privatbesitz Dr. Gaffrons —, bei dem in absonderlicher Weise der Kopf einer auf den Becher gemalten Figur plastisch geformt aus der Becherwand hervorragt (Tafel 63, Abb. 18). Der Kopf ist ganz individuell behandelt und würde, für sich betrachtet, eher der Gegend von Trujillo im Norden angehören können. Abgesehen von diesem Stück kennt die Töpferei von Nazca allenfalls eine unentwickelte, aber reich bemalte Plastik, deren Formen nur Unterlagen für die Farben sind, die denn die Gliederung eigentlich erst ausführen müssen. Und nun hier eine Gruppe plastischer Arbeiten, wie sie die Kunst der mittleren und nördlichen Küste und des Gebirges, soweit wir sie kennen, nicht besser geschaffen hat.

Die Unterschiede unter den Stücken selbst sind nicht gering: das feine Graugelb der kleinen Llamaköpfe, des Köpfchens der Abb. 10 und des Scherbens mit den geometrischen Ornamenten neben dem dicken Lackrot eines Kopfes wie der auf Abb. 1; die geometrische Gesichtsbemalung jenes Scherbens neben der einfarbigen, glänzenden Haut der anderen großen Köpfe; die verschiedene Stärke der Scherben. Aber dennoch werden alle Stücke, besonders die großen Menschenköpfe durch eine deutliche Verwandtschaft zusammengehalten.

Die Aussage der Huaqueros, der Fund stamme aus Nazca, könnte allein keineswegs als entscheidend für die Bestimmung der Herkunft gelten, wenn wir auch die Zuverlässigkeit der Aussage nicht bezweifeln. Ich glaube nun, daß sich für die Aussage eine gute Stütze finden läßt und daß die Stücke wirklich aus dem Bereich von Nazca stammen, daß sie aber nicht in Nazca angefertigt sind.

Wir führen zu diesem Zweck die bildlichen Darstellungen eines Nazca-Gewebes vor, das der Privatsammlung Dr. Gaffrons angehört (Tafel 61, Abb. 19)¹⁾.

¹⁾ Abgebildet nach Tafel 111 der Kunstgesch. d. alt. Peru.

Hier ist mit farbigen Einschlügen einer der eigentümlichen Nazca-Dämonen eingewirkt. Die großen, umrahmten Augen sind etwas unterhalb der Mitte zu erkennen, darüber eine breite Krone, über der sich zwergenhafte Beine emporstrecken; die weißen Zehennägel sind nach außen gewandt. Hier endet diese Gestalt und über ihr beginnt ein zweiter Dämon. Beide sind derart als herabkommende dargestellt. Unter jedem der Dämonenköpfe ist das Bild eines Kriegers eingewirkt, mit Speeren in den Händen, zu Häupten und zu Füßen dieser Krieger hängen Totenköpfe, Trophäenköpfe in Profilansicht, während noch zahlreiche andere en face als symbolischer Schmuck zur Tracht des Dämons gehören.

Jene Profiltrophäenköpfe sind es, die mir die beweisende Kraft zu haben scheinen. Sie sind nichts anderes als gewebte Gegenstücke zu den aus Ton geformten und bemalten Köpfen, die hier in Frage stehen. Die mehrfachen, farbigen Kopfbinden, die hellen Tupfen auf einer der unteren Binden, die Haltung, der Stil der Darstellung: darin zeigen Gewebe wie Tonplastik, daß mit ihnen im Grunde dasselbe gemeint ist; wenn auch die Köpfe der Abbildungen 1 u. 7 nur weiße Binden tragen und der Kopf der Abb. 2 zwei Reihen heller Flecken, statt der einen in den Gewebebildern.

Das Gewebe ist in Nazca gefunden. Seine Dämonen sind Gestalten der mythischen Welt Nazcas; ihre Glieder, ihre Häupter, ihre Augen, die umschlingenden Voluten, die Trophäenköpfe, die überall herabhängen; die schwarzen Konturen, mit denen alle Einzelheiten umzeichnet waren — jetzt sind sie meist ausgefallen¹⁾ —: das sind lauter Erscheinungen, die der künstlerischen Darstellungsweise Nazcas eigentümlich sind. Die Bedeutung der Trophäenköpfe — auf die es uns hier ankommt — in dem Gewebebilde ist: die Nazca-Leute haben die Köpfe ihrer erschlagenen Feinde dem Dämon als Opfer dargebracht, um die Gunst des Dämons, d. i. Fruchtbarkeit, Lebensmittel, zu erlangen²⁾.

So ist uns hier in der fast hieroglyphischen Art Nazcas ein Zeugnis von Kämpfen bewahrt geblieben, Kämpfen der Nazca-Leute mit Feinden, deren Köpfe wir in vorzüglichen, plastischen Abbildungen in den tönernen Bruchstücken wiederfinden, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen.

Diese Tonköpfe sind aber keine Nazca-Arbeiten. Ich habe bereits auseinandergesetzt, daß die Bruchstücke ganz fremdartig unter allen anderen uns bekannten Töpfereien Nazcas stehen, selbst wenn wir deren ungewöhnlichste, sicher bezeugte Stücke in Vergleich ziehen. Wir haben vielmehr plastische Werke von der Hand jener unbekannten Feinde selbst vor uns, ihre selbstgeschaffenen Abbilder. Sie führten die großen Gefäße mit sich, als sie mit den Nazca-Leuten in Kämpfe gerieten und Tote an sie verloren: die Köpfe der Gefallenen erscheinen als geopfert Trophäen in der symbolischen Tracht des Nazca-Dämons.

Die Existenz der gewebten Trophäenköpfe, des Dämonenbildes im Schmuck dieser ihm geopfert Kampftrphäen macht es fast gewiß, daß die Kämpfe für

¹⁾ Infolgedessen sieht das Gewebe durchbrochen aus.

²⁾ Bei anderer Gelegenheit habe ich darüber Ausführliches vorgetragen; s. Heinrich Doering, *Altperuanische Gefäßmalereien*. Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. II, Marburg 1926. S. 16 ff.

die Nazca-Leute günstig verliefen, daß sie — zunächst wenigstens — die Feinde besiegten und zurückwarfen. Denn die Herstellung eines so kostbaren Gewebes würde kaum nach einem unsicheren Ausgang der Kämpfe unternommen worden sein.

Der Zustand einzelner Teile des Fundes gestattet dieselbe Erwägung. Denn die Töpfereien wurden zwar im Gebiet von Nazca gefunden, aber bereits als Scherben. Das erweisen die auf den Abb. 9, 4 (Taf. 60) u. 7 u. 8 (Taf. 61) abgebildeten Bruchstücke. Die Bruchflächen des ersten, geometrisch bemalten Scherbens sind alte verwitterte Brüche, wie sie entstehen, wenn ein Stück lange im Boden gelegen hat. Auf dem zweiten Scherben (Abb. 4) haben sich harte, weißliche Kristallfelder gebildet, die auch die untere Bruchfläche bedecken: das Stück ist schon vor seiner Auffindung zerbrochen gewesen; es muß lange Zeit als Scherben in der Erde gelegen haben, damit sich die Inkrustationen bilden konnten. Das im ganzen am besten erhaltene Bruchstück endlich, der Tonzylinder auf Abb. 7 u. 8, ist nach der Zertrümmerung der Töpferei, von der er einen Rest darstellt, wieder etwas zurecht gemacht worden. Das ist die Übermalung der unteren Bruchfläche mit dem Schwarz der Haare, von der ich bereits sprach. Wie der genaue Augenschein lehrt, kann diese Übermalung nicht erst von den Findern ausgeführt sein.

Wir gewinnen nun auch gegenüber den anderen Stücken festeren Boden und dürfen annehmen, daß sie mehr oder weniger zerbrochen im Boden lagen, als die Huaqueros sie fanden.

Die Töpfereien sind im Gebiet von Nazca zerschlagen worden: sie stammten entweder aus Gräbern der Feinde, die von den Nazca-Leuten geplündert wurden, oder sie waren Kampfbeute und wurden von den Siegern zerschlagen. Daß jene Feinde etwaige Gräber nicht vor der Zeit der farbigen Nazca-Gefäße anlegten, zeigen die gewebten Trophäenköpfe. Die nachträgliche Übermalung an dem Tonzylinder auf Abb. 7 ist sehr merkwürdig. Man könnte meinen, das Stück sei zurecht gemacht worden, um als eine symbolische Totenbeigabe — vielleicht etwas wie ein gelegentlicher Trophäenkopf, da es ja den Kopf eines Feindes darstellte — von dem Nazca-Sieger in ein Nazca-Grab beigesetzt zu werden. Diese Meinung könnte sogar eine gewisse Bedeutung auch für die anderen Kopfbruchstücke haben, da ja, wie es scheint, fast nur Teile von Köpfen, geradezu Gesichter gefunden wurden, die denn als stellvertretende Trophäenköpfe wohl zur Beisetzung in Nazca-Gräbern verwandt sein könnten, wo solche Trophäen für den Toten und für die zurückbleibenden Lebenden bedeutungsvoll waren.

Ich sagte, daß die Gleichzeitigkeit der plastischen Thnköpfe und der Kultur der schönbemalten Nazca-Gefäße durch die gewebten Trophäenköpfe erwiesen werde. Denn das vorgeführte Gewebe verrät sich in allen Einzelheiten seiner Darstellungsweise als ein Nazca-Werk, das den schön bemalten Nazca-Gefäßen gleichzeitig ist. Die Kämpfe ereigneten sich also zur Zeit jener alten Kultur, die nach den schönbemalten Gefäßen von Nazca benannt wird und vielfach als eine der ältesten unter den alperuanischen Kulturen gilt.

Aber bei dem Angriff der Feinde — einem Angriff ohne Zweifel, da die Stücke im Bereich von Nazca gefunden wurden — kann es sich nicht nur um einen Kriegszug gehandelt haben, um den Angriff eines kriegführenden Heeres.

Ins Feld rückende Krieger würden sich nicht mit so kostbaren und zerbrechlichen Töpfereien beladen haben, von denen wir hier Reste vor uns sehen. Wo derartiges mitgenommen wurde, muß es sich um die Wanderung eines Volkes gehandelt haben, das mit seiner Habe wanderte und auf seiner Wanderung mit den alten Bewohnern von Nazca in Kampf geriet.

So enthüllen sich hier geschichtliche Ereignisse, deren Einfügung in unsere Zeitrechnung vorläufig nicht möglich ist, da jene Vergangenheit bisher in keinem Falle mit der europäischen Zeitrechnung in eine feste Verbindung gebracht werden konnte. Es ist eine relative chronologische Bestimmung der Kämpfe, die hier erreicht ist. Sie gewinnt eine besondere Bedeutung durch eine ähnliche chronologische Bestimmung, die sich bezieht auf die sog. Federstabträger in den Gefäßmalereien aus Nazca¹⁾. Ich habe durch einen Vergleich dieser Gestalten, die als Trophäenkopf-Tänzer aufzufassen sind²⁾, mit Kriegerdarstellungen auf einem Gefäß aus der Gegend von Trujillo zu zeigen versucht, daß auf dem Gefäß der nördlichen Küste (Trujillo) und den Bechern der südlichen Küste (Nazca) Feinde der gleichen Herkunft, d. i. aus den Gegenden der mittleren Küste zur Anschauung gebracht sind; sei es im Kampfe, wie auf dem Trujillogefäß, sei es als Trophäenköpfe, die in feierlichen Tänzen vorgebracht werden, wie auf den Tonbechern aus Nazca. So ergab sich eine Gleichzeitigkeit der Kultur der feinbemalten Gefäße der Gegend von Trujillo — das ist: der alten Kultur von Moche — und der Kultur der reich bemalten Gefäße von Nazca. Gleichzeitig waren nicht weniger jene Kämpfe, die sich spiegeln in den Kriegerbildern des Gefäßes von Trujillo und den Bildern der Federstabträger aus Nazca. Deutlich wird eine Kriegszeit erkennbar, in der die Träger der alten Kulturen von Moche und Nazca kämpften gegen Feinde, die aus den Gegenden der mittleren Küste, einschließlich der benachbarten Sierra, gegen beide vordrangen.

Wenn wir nun auch die Bruchstücke des vorliegenden Fundes und ihre Hersteller als gleichzeitig zunächst der alten Kultur von Nazca und damit auch der alten Kultur von Moche ansehen müssen, dann werden wir geradeswegs zu der Frage geführt, ob nicht die uns noch unbekannten Feinde, deren Köpfe als Trophäen in dem Nazca-Gewebe abgebildet sind, auch aus den Gegenden der mittleren Küste gekommen sind?

Diese Frage eröffnet aufs beste die Untersuchung der Herkunft des wandernden Volkes — wie wir annehmen —, deren Angriffe sich damals an der Verteidigung Nazcas brachen, wie aus den Bildern des Gewebes zu entnehmen ist. Denn die Frage lenkt unsere Aufmerksamkeit in eine Richtung, in die wir auch gewiesen werden durch einen Vergleich anderer altperuanischer Töpfereien mit unseren Bruchstücken. Und zwar kommt zunächst in Betracht eine tönernen Urne aus Nieveria, in der Nachbarschaft Pachacamacs, die Max Uhle abbildet³⁾.

¹⁾ Siehe Heinr. Doering, *Altperuanische Gefäßmalereien*, S. 29 f.

²⁾ A. a. O., S. 20 f., 50 f. und Eduard Seler, *Gesammelte Abhandl.* Bd. IV. Berlin 1923, S. 256.

³⁾ Max Uhle, *Die Frühkulturen in der Umgebung von Lima*. Sep.-Abdr. aus d. Verhandl. des XVI. Internat. Amerik. Congr. Wien 1909. S. 361. Abb. 11 Mitte.

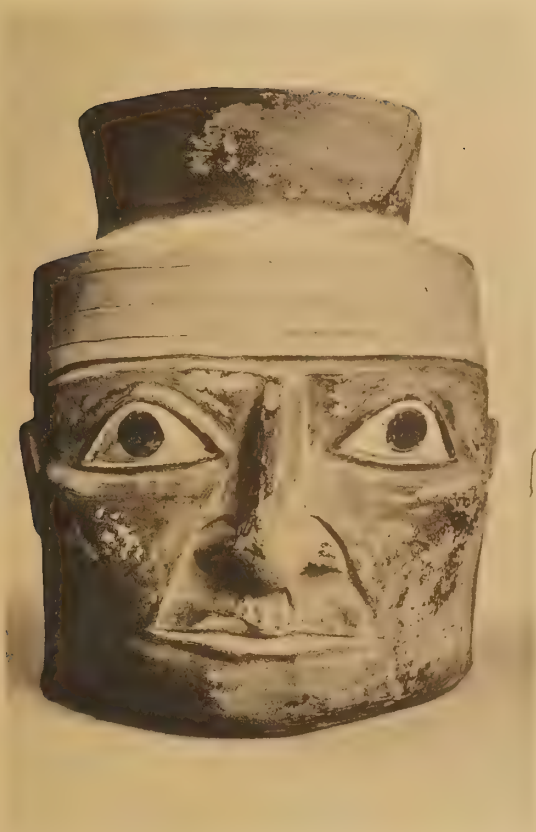


Abb. 7. Nazca. Kopf aus Ton. Slg. Gaffron.
H. 18 cm



Abb. 8. Desgl. Profilansicht

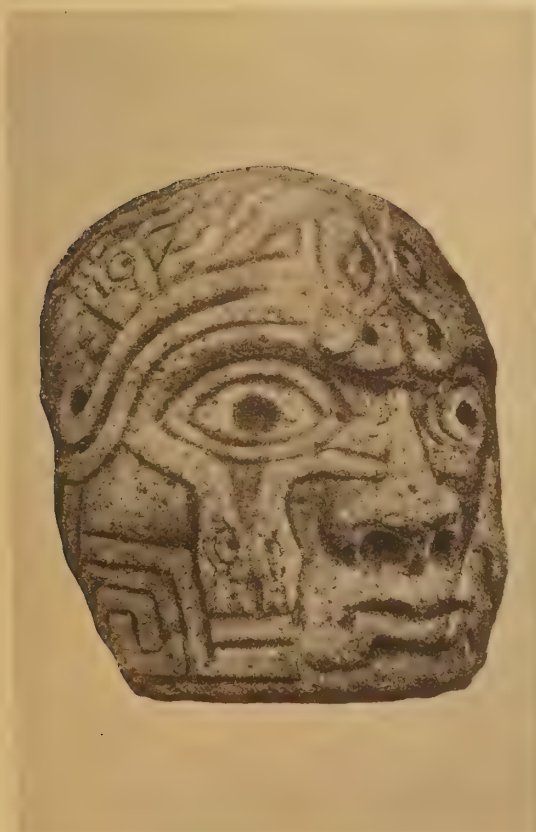


Abb. 23. Chavin. Steinkopf
(nach J. C. Tello, Wira-Kocha. Fig. 63)



Abb. 19. Nazca. Gewebe mit Dämonen-
gestalten. Teilstück 45 × 24 cm.
Slg. Gaffron



Abb. 11. Nazca. Slg. Gaffron



Abb. 12. Nazca. Bruchstück. Slg. Gaffron



Abb. 10. Nazca. Slg. Gaffron. H. 5,4 cm



Abb. 16. Nazca. Slg. Gaffron. H. 4,7 cm



Abb. 14. Nazca. Bruchstück. Slg. Gaffron



Abb. 15. Nazca. Slg. Gaffron. H. 5,7 cm

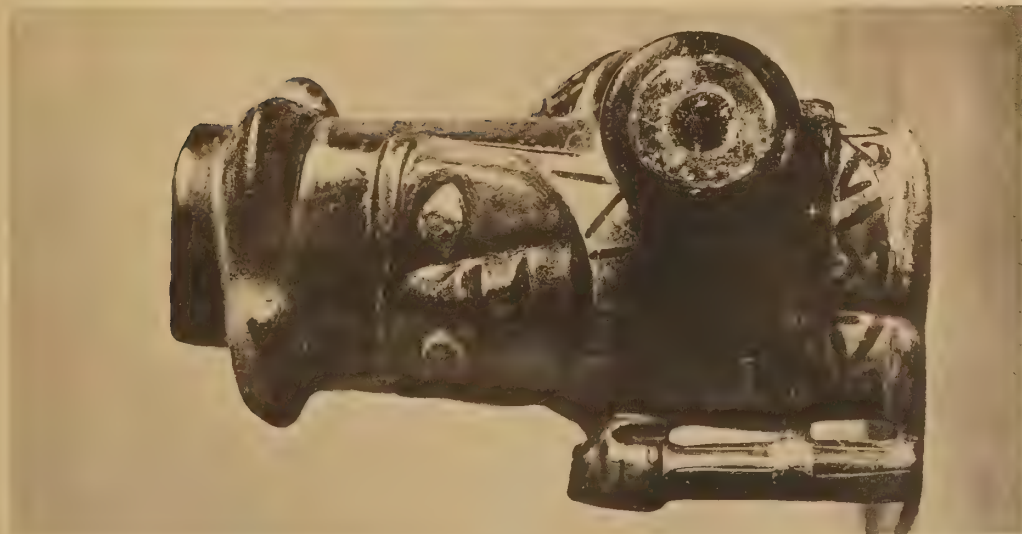


Abb. 20. Pachacamac.
Bemalte Tonfigur. Slg. Sutorius
H. 14,5 cm

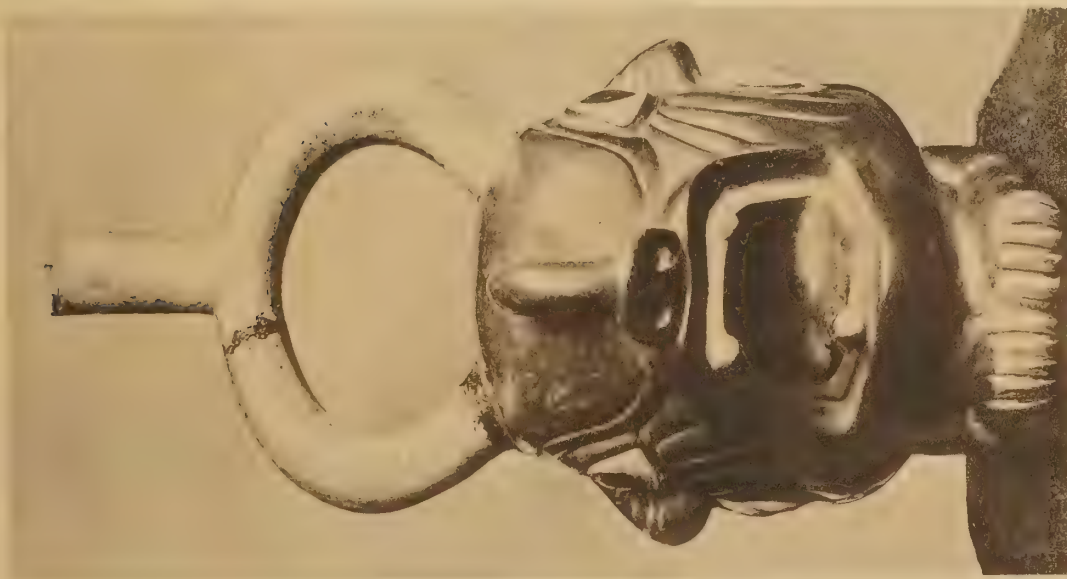


Abb. 22. Nördliches Peru.
Tongefäß aus vier Köpfen.
Mus. f. Völkerk. Berlin. H. 27,2 cm

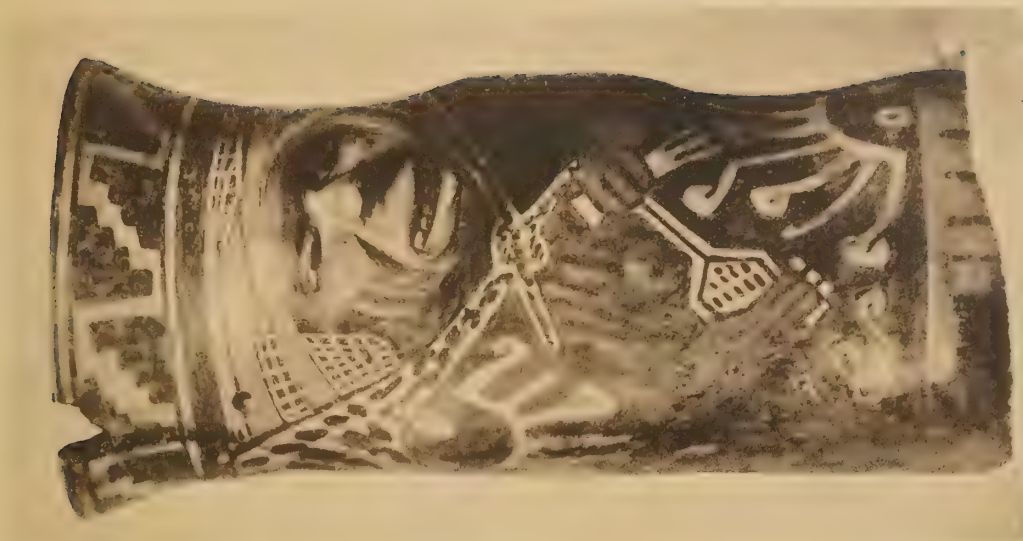


Abb. 18. Nazca. Tonbecher,
Slg. Gaffron. H. 21,4 cm

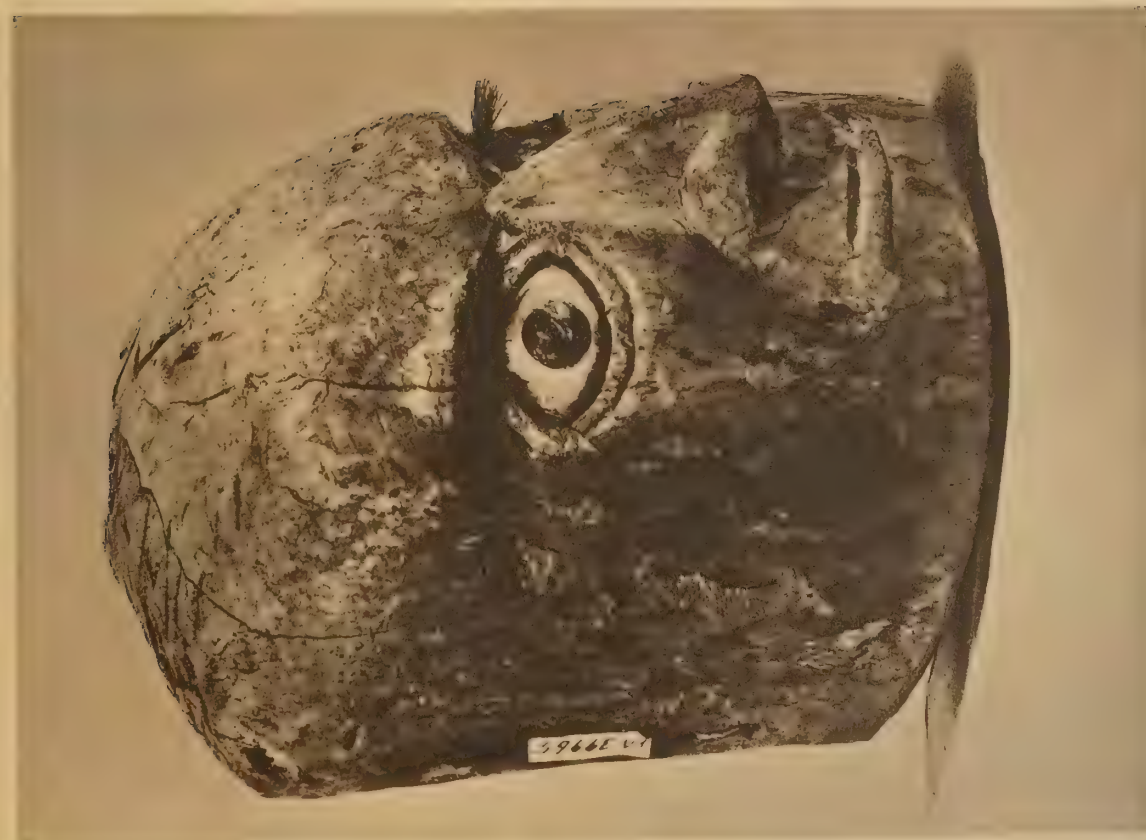


Abb. 21. Pachacamac. Hölzerne Mumienmaske, rot bemalt.
Mus. f. Völkerk. Berlin



Abb. 25. Moche. Huaca de la Luna. Goldkupfermaske.
Slg. Sutorius. H. 26 cm

Sie trägt einen plastisch gebildeten Kopf, der den Köpfen unserer Abbildungen 1—8 sehr ähnlich ist. Auf der Wölbung der Urne liegen die in Relief ausgebildeten Hände der Urnengestalt, wenn man so sagen darf, Hände, die der Reliefhand auf dem Scherben der Abb. 12, Tafel 62, gleichen.

Ein zweites Vergleichsstück gibt uns Pachacamac selbst, an das uns stilistische Erwägungen schon einmal hatten denken lassen. Es befindet sich jetzt in der Privatsammlung Sutorius in Stuttgart (Abb. 20, Tafel 63). Hier steht die Figur eines mythischen Wesens, wie der Trophäenkopf und das Menschenbein — auf die Vorderseite der Gestalt gemalt — wahrscheinlich machen, mit einem Kopf, der die deutlichste Verwandtschaft mit den rotlackierten Köpfen aus Nazca zur Schau trägt. Die turbanartige Kopfbedeckung ist zwar anders gebildet und gleicht der eines Kopfes aus Ancoraimes, im bolivianischen Hochland¹⁾. Aber man betrachte den Kopf: derselbe, hier nur gröbere Schnitt des Gesichts, der Augen, der Nase, des Mundes; die gleiche lackartige Farbe, die auch hier in Flächen abblättert.

Aus Pachacamac stammen noch andere Vergleichsstücke, die mit der Sammlung Gretzer in das Berliner Museum für Völkerkunde gelangt sind. Es sind aus Holz geschnitzte Mumienmasken (Abb. 21, Tafel 64). Hier drängt sich denn sogleich eine mehrfach bemerkte Eigentümlichkeit der plastischen Menschenköpfe aus Nazca wieder hervor: sie scheinen nicht wie Ton, sondern wie Holz behandelt; die Züge sind wie mit dem Messer aus weichem Holz geschnitten; als sei der Künstler von der Holzschnitzerei hergekommen. Besonders lassen das empfinden die Köpfe auf den Abb. 1 u. 3. Die Gesichtszüge der hölzernen Masken zeigen eine ganz überraschende Ähnlichkeit mit den Zügen der vorliegenden Tonköpfe. Besonders sind es drei Masken, denen, wie man wohl zu sagen pflegt, die Tonköpfe aus Nazca „wie aus dem Gesicht geschnitten sind“²⁾. Am auffälligsten ist das bei dem Bruchstück, das in der Kunstgeschichte des alten Peru auf Tafel 44 abgebildet ist, zu dem eine jener drei Masken ein vollkommenes Gegenstück bildet.

Die hier abgebildete Maske (Abb. 21) zeigt die wesentlichen Vergleichsmomente: den großartigen Schnitt der Züge, die Bildung der Nase (vgl. auch die eben genannte Tafel 44 und hier die Abb. 1—3, 9); des Mundes (der manchmal wie von einem kaum merklichen Lächeln bewegt ist); die Falten, die von der Nase zu den Mundwinkeln ziehen; die großen, weitgeöffneten Augen, deren weiße Äpfel bei den Holzmasken durch eingelegte Muscheln dargestellt sind, auf die man als schwarze Iris wieder Muscheln geklebt hat (auf der Maske unserer Abb. 21 ist die Muschel des linken Auges abgefallen und verloren)³⁾.

Mehrere der Holzmasken zeigen Reste eines roten Farbanstrichs, der anscheinend ziemlich dick aufgetragen war und ähnlich wie auf manchen der Tonbruchstücken abblättert. Einige Masken haben ihn schon ganz verloren. Das Rot

¹⁾ Abgebildet: Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 17.

²⁾ Sie sind gegenwärtig, nach der Neuauftellung der Sammlungen, in der altperuanischen Abteilung, Schrank 77, zu sehen; eine dieser drei ist in Abbildung 21 dargestellt. V.A. 39965.

³⁾ Die Wimpern bestehen aus (Menschen?)Haaren, die unter den weißen Muscheln polsterartig in den Höhlungen der Augen liegen und rings um die Muschelränder in kleinen Büscheln hervorstehen.

scheint meist heller gewesen zu sein, als das Gesichtsrot der Köpfe aus Nazca. Die Maske unserer Abbildung trägt deutlich sichtbar die abblättrnden roten Farbreste. Eines der im Berliner Museum ausgestellten Stücke ist mit einem dunkleren Blutrot bemalt. Die eigentümliche Behandlung der Nasenscheidewand in der Darstellung, wie sie in den Abb. 1—3 und 9 erkennbar ist, kommt auch an der Holzmaske der Abb. 21 aufs allerdeutlichste zur Geltung.

Einem noch fernerem Kulturzentrum als diese Masken entstammt ein anderes, metallenes Vergleichsstück: es ist die große Goldkupfermaske, die Dr. Manuel Pio Portugal in einer unterirdischen Kammer der Huaca de la Luna bei Moche fand (Tafel 64, Abb. 25)¹⁾. Das sind andere Züge als die höchst individuellen der berühmten Köpfe des Tals von Chicama und der Gegend von Trujillo. Aber sie sind aufs nächste verwandt den Zügen der Holzmasken aus Pachacamac und den plastischen Tonköpfen aus Nazca. Man vergleiche die ganze Erscheinung wie die Einzelheiten: die Nase mit dem betonten Septum, den Mund, die Augen, den Stirnansatz über der Nase (im Vergleich mit diesem die Stirnansätze auf den Abb. 2, 3, 5) — wenn wir in den Masken aus Pachacamac nächste Verwandtschaft der Nazca-Köpfe erkennen, so finden wir in der Maske aus Moche die fernere; aber Verwandtschaft doch unzweifelhaft.

Es ist nicht daran gedacht, die Tonbruchstücke aus Nazca, die Holzmasken aus Pachacamac und die Goldkupfermaske aus Moche einem Volke, einer Kultur zuzuschreiben. Dagegen wären genug Einzelheiten anzuführen, in deren Unterschieden sich Abgrenzungen zeigen. Aber daß alle diese Bildwerke und ihre Bildner ein Band der Verwandtschaft — welcher Art nun immer — umschließt, darüber kann kein Zweifel bestehen.

Die hier aufgedeckte einzelne Beziehung bis in das Bereich der alten Kultur von Moche kann, wie mir scheint, eine bedeutende Verstärkung erfahren durch einen technischen Vergleich, der von der mehrfach genannten lackartigen Farbe ausgeht, die einen großen Teil der Tonköpfe aus Nazca bedeckt. Wir fanden sie wieder auf dem Gesicht der kleinen Figur aus Pachacamac (Abb. 20). Wir kennen aber diesen rotbraunen Farblack, auch von Töpfereien des Tals von Chicama und der Gegend von Trujillo, nahe der nördlichen Küste, auf denen er sich manchmal vorzüglich erhalten hat. Ich denke jetzt besonders an ein bekanntes Stück des Museums für Völkerkunde zu Berlin²⁾, das zwei Paare von Köpfen zeigt, die über Kreuz gesetzt sind: zwei Dämonen — und zwei Raubtierköpfe (Abb. 22, Taf. 63). Die Augen sind weiß, die Gebisse der Dämonen und Raubtiere und die Raubtierpranken blaßgelb; eine Ausmalung, die der auf den plastischen Nazca-Köpfen durchaus gleicht, wo für Augen und Mund Weiß und ein blasses Gelb verwandt sind. Im übrigen ist das Stück des Berliner Museums — abgesehen von dem gelblichen Henkelaufsatz — ganz überzogen mit einem prachtvollen, dicken, rotbraunen Farbstuck, der, vorzüglich geglättet und poliert, fast

¹⁾ Unter den Fundamenten der Westfront; abgebildet nach der Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 107; vgl. auch Ed. Seler, Zeitschr. f. Ethnol. 1912, S. 223.

²⁾ V. A. 592. In der Kunstgesch. d. alt. Peru, Tafel 64, ist das Stück mit einem der Dämonen in Front abgebildet.

den Eindruck von Schleiflack auf Holz oder von mattgeschliffenem Achat macht. Es ist sichtlich dieselbe Technik wie die an den Nazca-Köpfen angewandte.

Das mächtige Gebiß der Dämonenköpfe des eben verglichenen Stücks läßt eine Verwandtschaft vermuten mit Werken der Kultur, die nach der Ruinenstätte Chavin de Huantar am Osthang der weißen Cordillere als die von Chavin bezeichnet wird. J. C. Tello hat in einer eingehenden Arbeit die Überreste dieser Kultur behandelt und darin bereits derartige Beziehungen Chavins zur nördlichen Küste, etwa dem Tal von Chicama, aufgedeckt¹⁾. Wir betreten von hier aus ein neues Gebiet, zu dem wir auch auf anderen Wegen geführt werden, unmittelbar von jenen Nazca-Köpfen aus. Zunächst weisen stilistische Vergleiche die Richtung, in der wir im einzelnen Fall zu einem festen Ziele gelangen.

Den meisten der vorliegenden Nazca-Köpfe — auch noch in ihren Bruchstücken — eigentümlich ist ein überaus mächtiger Ausdruck, der nicht allein aus dem Blick der weit geöffneten Augen zu erklären ist, sondern auch in dem Schnitt der Gesichter seine Ursache hat: in diesen starken, kraftvollen Nasen, den herrischen, fest geschlossenen Lippen, den breiten, groß gebildeten Wangen, dem festen, oft fast drohenden Stirnansatz über der Nase; Eigentümlichkeiten, die auch in gewissem Grade der Maske aus der Huaca de la Luna und den Holzmasken aus Pachacamac anhaften, die aber nicht weniger in manchen Bildwerken der Kultur von Chavin zu bemerken sind. Die Kunst Chavins zeichnet sich geradezu aus durch großangelegte Linien und Formen, oft in drohenden, schrecklichen Bildwerken. Großangelegt sind auch die Werke der Kunst Tiahuanacos, an die man gegenüber dem geometrisch bemalten Scherben der Abb. 9 denken muß. Aber eben dieses Antlitz und dazu das der Abb. 1 in Vergleich gesetzt mit einem steinernen Menschenkopf aus Chavin (Abb. 23, Taf. 61, nach Fig. 63 der erwähnten Arbeit J. C. Tellos) zeigt sofort, wie nahe verwandt hier das Formempfinden der Kunst Chavins dem Formempfinden der unbekannten Künstler war, aus deren Händen die in Nazca gefundenen Thonköpfe stammen; so sehr auch die Reliefschlangen im Gesicht des Steinkopfs diesen von den Nazca-Köpfen unterscheiden. Seine Iris ist ausgehöhlt, als sei sie besonders eingesetzt gewesen, wodurch der Ausdruck dem der Nazca-Köpfe noch ähnlicher gewesen sein muß.

Und nun suchen wir jenes erwähnte feste Ziel, das uns ein Vergleich des kleinen, eingangsbeschriebenen Raubtierkopfes der Abb. 16, Taf. 62 finden läßt. Das Gegenstück zeigt uns die vorstehende Abb. 24²⁾. Vergleichen wir im einzelnen die merkwürdige Bildung des Kopfes, die oben auf der Kopffläche liegenden Reliefaugen, die platte Nase, das breite Maul mit den Raubtierzähnen, das Absetzen des Kopfes unten: das sind zwei Stücke, wie aus einer Töpferschule gemacht. Der von



Abb. 24. Kuchi Machai, Carhuaz.
Tigerkopf. Ton, Bruchstück. Nach
J. C. Tello, Wira Kocha.

¹⁾ J. C. Tello, Wira-Kocha in: Inca, Revista Trimestral de Estudios Antropológicos, Vol. I, No. 1. Enero-Marzo 1923.

²⁾ Nach einer Zeichnung bei Tello, a. a. O., S. 167, Abb. 58.

Tello abgebildete Tonkopf (Abb. 24) stammt aus der Höhle von Kuchi-Machai, Carhuaz. Das ist aus dem Tal des Santa-Flusses, der westlich von Chavin zwischen weißer und schwarzer Cordillere dahinströmt. Dort wird die Töpferei gefunden — und zu ihr gehört das Stück auf Abb. 24 —, die als die von Recuay bekannt geworden ist, und die, wie Tello gezeigt hat, zum Bereich von Chavin gehört. Wir wollen schließlich nicht übersehen, daß wir in Carhuaz uns, auf zuverlässigem Grunde, dem Tal von Chicama sehr genähert haben.

Ich habe schon einmal, in der erwähnten Arbeit¹⁾, eine Töpferei aus Nazca mit einem Steinbildwerk aus Chavin verglichen: das auf ein Gefäß gemalte Bild eines Nazca-Dämons, mit einem Turm von Köpfen über dem eigenen Kopf, mit dem Reliefbild des Dämons auf dem Raimondistein aus Chavin. Aber das Ergebnis ist dort eine Übereinstimmung des Inhalts, keineswegs auch eine Übereinstimmung in der Darstellungsweise. Eine ähnliche innere Übereinstimmung verbindet Gefäßmalereien aus Nazca mit solchen aus der Gegend von Moche, während die Darstellungsweise auch hier durchaus verschieden ist²⁾.

Die vorliegenden plastischen Tonköpfe verbindet mit Chavin eine innere und äußere Verwandtschaft. Gemeinsam ist der unverkennbare Ausdruck einer Kultur, die der alten Kultur von Tiahuanaco nicht sehr fremd sein kann. Die Fäden, die unzweifelhaft nach dieser Seite laufen, sind nur noch nicht aufzudecken.

Wir betrachten noch einmal die Situation, wie sie im Verlauf der Untersuchung aufzuzeichnen war. Aus den Gegenden der mittleren Küste — in denen einbegriffen ist die benachbarte Sierra mit dem Santa-Tal und dem Gebiet von Chavin — wandert ein Volk zur Zeit der alten Kulturen von Moche und Nazca südwärts und dringt in das alte Kulturreich von Nazca ein. Die Einwohner dieses Reiches bekämpfen die Eindringlinge und schlagen sie zunächst zurück. Zunächst — dieses einschränkende Wort zu setzen ist unerläßlich. Denn es ist wohl möglich, daß diese Kämpfe das Vorspiel waren zum Untergang des alten Reiches von Nazca, wie vielleicht auch das alte Reich von Moche an der nördlichen Küste in ähnlichen Kämpfen unterging. Ob die Angreifer in irgendeiner Weise Träger und Verbreiter der sog. Kultur von Tiahuanaco waren, die fast an der ganzen Küste in die alten zugrunde gehenden Kulturen eingedrungen ist und sie überdeckt zu haben scheint, das läßt sich keineswegs sagen. Man könnte allenfalls einer solchen Erwägung folgen, weil sie vielleicht doch auf einen richtigen Weg führen kann. Sie würde jedenfalls den Ergebnissen der Schichtgrabungen, die vor allem Max Uhle ausgeführt hat, nicht widersprechen. Eine zuverlässige Antwort auf die gestellte Frage wäre bedeutungsvoll, denn sie könnte die Gleichzeitigkeit der frühen Ausbreitung der Tiahuanaco-Kultur und der alten Kulturen von Nazca und Moche bestimmen. Einstweilen sehen wir erst einige Gegenden sich abzeichnen, aus denen der Weg jenes unbekannten wandernden Volkes nach Nazca führt. Dieses Volk mit den Leuten von Pachacamac, oder Nieveria, oder des Santa-Tales oder von Chavin gleich zu setzen, dazu kann ich mich noch nicht verstehen. Hier liegen noch viele Schleier, an die unsere Hände bis jetzt nicht heranreichen.

¹⁾ A. a. O., S. 31.

²⁾ A. a. O., S. 29f., 39f.

THE DUBU AND STEEPLE-HOUSES OF THE CENTRAL DISTRICT OF BRITISH NEW GUINEA

With 21 figures, plate 65—71

By C. G. SELIGMAN, London

British New Guinea is now officially known as Papua, but in order to avoid confusion I have retained the older name in the title of this paper, and may further clear the ground by defining the Central District as the coastal strip with its hinterland, extending from and including the Nara (Pokao) district in the west, eastwards to Aroma. Over the whole of this area, with the exception of Nara — whose club-houses (loe) were of the Roro type — the



Fig. 1. Map of coastal portion of Central District.

ceremonial life of the village centres round the dubu¹). West of the Hood Peninsula the dubu consists of an oblong rectangular platform, supported by horizontals which pass between opposite pairs of massive carved wooden uprights, one at each corner, constituting the most characteristic features of the structure (Plates 55, 56, 57). The height of the platform may vary from 3 to 10 feet from

¹) Information is lacking concerning Kabadi, a small district immediately to the west of Redscar head.

the ground, and in the majority of old dubu there were two platforms, as in the dubu still standing in the Motu village of Gaile (Kaile). Further east in the villages of the Hood Peninsula the ceremonial platforms are not independent structures standing free in the village street, their place being taken by the enlarged entrance platforms of the steeple-houses, known as koge (Pl. 68), though sometimes a platform of the house-platform type may persist (after the decay of the steeple-house), and such isolated platforms may retain their ceremonial importance. It therefore seems permissible to speak of them, as well as of the whole steeple-house and platform structure, as „house-dubu“ or *rupu*, though this usage is not strictly accurate since the word *rupu* does not appear to be used alone but only in combination, as the affix to a proper name, e. g. *Lokolorupu*.

The dubu attains its maximum development among the Sinaugolo and allied tribes, i. e. inland from the coast between Kapakapa and Hulaa. This statement applies equally whether construed with reference to the size and grandeur of the structure or to the excellence of the carving it bears, but before discussing these features it will be well to give an account of its legendary origin and the social organization of the tribes in which it plays so large a part.

According to the Sinaugolo it was among themselves that the dubu originated, being later adopted by the neighbouring tribes. Their legend states that when the Sinaugolo came forth from their ancestral cave on the slopes of Mount Taborogoro, to the east of the Kemp Welch river, they had with them one carved post, and taking this as their model made three others like it, and these posts became the corner posts of the first Sinaugolo dubu in their village on Taborogoro. A variant relates how, long long ago, the Garia and Sinaugolo, who then as now spoke different languages, lived at Taborogoro in a hole in the earth. In time they increased in number and reached the surface of the earth, when the two folk parted, each language taking its own way.

Considering the size of the older Sinaugolo dubu and the importance attached to them, it is not unlikely that the open dubu originated with them or a cognate tribe in the neighbourhood of Taborogoro. It is at least certain that the Sinaugolo have migrated towards the coast from the neighbourhood of Taborogoro, while the Garia, with whom they are connected politically as well as by legend, have migrated eastwards across their track, each tribe carrying with them their dubu customs and no doubt quickly building one or more dubu in each settlement they formed¹⁾. After the Sinaugolo, or the Taborogoro Tali-man as they were then called, left Taborogoro they formed many villages and were known by the name of the new sites, until they reached the mountain they called Sinaugolo, where apparently they settled for some time and whence they took their present name. It is said that at this time there were two Sinaugolo clans (*dogoro*) Bore and Saroa. Their folk increased so rapidly that quarrels

¹⁾ Inland from the coast, between Kapakapa and Hulaa, besides the Ikoro there is, as Mr. A. C. English informs me, a tribe called Balagwaia with two large villages, Gemaboro and Taurupu, both having big carved dubu some 20 years ago.

about land arose and led to their separation, Bore going to the east, and Saroa to the west towards the coast to form the present village of Saroa on the site known as Kanotage. At Saroa the village again overgrew itself, and threw off dogoro which are now independent, Bonu, Gamata, Kemala, Waburava, Saroake, Saroa, Rigo (Ligo).

The continued overgrowth of these division led to new groupings and migrations, resulting in a recognized Sinaugolo element in the population of the important village of Kalo on the Hood Peninsula, and in the coast village of Kapakapa, while the entirely Sinaugolo village of Visiumaru was being built in 1904 no more than three miles from the coast to replace the older village of Gumori Dobu, destroyed by fire, in which I had in 1898 watched the building of the dubu of the Bonu clan. Kapakapa not only lies outside Sinaugolo territory but speaks a rather bad Motu, yet here besides building their dubu, the name of which commemorated their old settlement Saroa, they introduced their dubu customs which within a short time were adopted by the original inhabitants of the village.

At Kapakapa there are (or were) five dubu situated on the shore opposite to the marine village, at one end of an enclosure, railed off by single horizontal sticks laid across or lashed to uprights at a height of about four feet from the ground. The dubu which occupy one end of this enclosure are named as follows:

(I) Kibilidubu of the Geabada clan at the south end of the enclosure.

(II) North of this Babakadubu of Nötubuna clan¹).

(III) North-east of Babakadubu is Dihodubu of Gunina²) clan and west of this is,

(IV) Saroadubu of the same clan.

(V) West of Saroadubu is Mavaradubu of Gaile clan.

Kapakapa as it existed in 1904 was entirely a sea village, but formerly, perhaps not more than half a century ago, there was a considerable number of houses on land, and the grass grown site on which the dubu still stand was then the cleanly swept village street. An old photograph obtained in Sydney shows a row of houses on one side of Babakadubu, while beyond it, standing away from the houses at the end of the village street, is another dubu, probably Kibilidubu.

Saroadubu of Gunina clan was the first dubu to be built at Kapakapa, where it was said that certain strangers from the Saroa section of the Sinaugolo settled in the already existing village and brought with them two carved dubu posts. It is only within the last generation that the two Sinaugolo men, of Kemaia and Gamata clans respectively, who are the true hereditary owners of the right front and back corner posts of Saroadubu of Kapakapa, have deputed the duties this ownership implies to two Kapakapa natives not of Sinaugolo

¹) Captain F. R. Barton points out that Nötubuna signifies descended from Nöu, probably the name of an important Motu chief since the name still occurs among the Motu as also in an archaic lakatoi song.

²) Gunina is possibly a corruption of gunika "bushman".

origin. The Noutubuna clan of Kapakapa is said to be an old offshoot of Gu-nina clan i. e. of "bushmen". The folk of Gaile clan are the descendants of Motu who came last from Gaile, bringing with them their old clan name, which they retained as the name of their dubu; later they became so identified with Kapakapa as to be remembered as foreigners only by the name of their place of origin. Gaile itself, behind which lies Manukoro (the most westerly settlement of the Garia) admitted not only that it contained a foreign "bush" element, but it was even stated that the founders of this now thoroughly Motu settlement were two "bushmen", whose names, De Bori and Gai Bori, have been preserved.

In order to make clear the importance of the dubu in the life of the village I shall now outline briefly the social organization of the Sinaugolo. Each village consists of a number of clans (*dogoro*), which although living in one settlement and for ceremonial purposes practically autonomous accept to a limited extent the authority of the hereditary headman of one clan, usually on some such historical ground as the early settlement of the site. Within each clan there are usually two *kavi*, "sides", each of which possesses a given side of the dubu, i. e. each *kavi*, is responsible for the upkeep of the two big corner posts and the big carved horizontal on one side. Although the rule is disregarded at the present day, it is said that the *kavi* should strictly speaking occupy opposite sides of the village street, and that the terms *ribana* and *kaurina*, i. e. right and left, would be applied to the two *kavi* and used in speaking of them, thus *Bonu ribana* and *Bonu kaurina*. If one *kavi* were much weakened the stronger *kavi* would assist it in hunting, fishing, and building. The whole of a dubu is portioned out among the men who built it, and they are termed *tauna* (masters or owners) each of a certain portion. When they die their share falls to their male descendants, so that four or five men may be the owners of a particular floor board. A woman's rights pass to her eldest brother or his eldest son. When the male line of a *tauna* dies out the chief, i. e. the *tauna* of the front right post, chooses a new *tauna* in place of the dead man, who while retaining his old share of responsibility for the upkeep of the dubu becomes in addition responsible for the portion assigned to him and passes this responsibility to his heirs. Formerly boys might become *tauna* as soon as they put on the *sihi*, the perineal bandage worn by all males.

In each clan the two men who are the hereditary owners of the two front corner posts of a dubu are in the ordinary way the headmen of the clan, the owner of the front right corner post being the more important, and generally this man is the chief of the clan. It rests with him to make suggestions concerning such matters as the imposition of food taboos before feasts or the building of a new dubu, and the *tauna* of the left-front corner post of the dubu, who is his sub-chief, would assist him in such matters. It does not appear that these chiefs ever had any considerable independent authority or did more than direct and give effect to the wishes of the clan as represented by the sense of the old men, but they were the recognized exponents of practically all purely ceremonial



Fig. 1. Group of dubu at Kapakapa



Fig. 2. Dubu in Kwalimarupu, a village of the Sinaugolo tribe.
(The dubu and village are decked for the tabu feast)



Fig. 1



Fig. 2

Two views of Saroadubu, Kapakapa village

acts such as the procedure at and before the tabu feast, though they were not competent to determine by themselves either to hold the feast or to accept the challenge of a clan giving the feast. Above the clan chiefs is the village chief, and it seemed clear that in the old days no one who was not tauna of the front right post of his clan's dubu would be accepted as occupant of this position¹). The amount of influence such a man might wield would naturally depend upon his force of character, while at the present day the backing given him by the Government is of equal or even greater importance.

The appearance of a typical dubu of a large inland village is shown on Plate 65 Fig. 2, which represents a dubu in Kwalimarupu village of the Sinaugolo tribe. Its corner posts were over 30 feet high, and were covered with the characteristic dubu carving. Plate 66 reproduces two of the dubu at Kapakapa. It will be noted that these though built on the same plan are much lower, though their carving is equally good, and I believe that at no time could the dubu of the coastal peoples compete in size with the finest of those inland in what may be called the intermediate or foothill zone, though further inland among the higher mountains, with smaller poorer villages, the dubu, still true in type and carving, are again smaller. To illustrate this a photograph of a dubu in Sere-mina village, in the neighbourhood of Mt. Deakin, is reproduced on Plate 69, Fig. 1.

The four corner posts of the dubu are its most important as well as its most characteristic features. Although these posts must conform to certain rules, dependent upon their function of carrying two strong horizontal posts across which planks are laid to form the top platform, considerable variation exists in their shape, though not in the scheme of their decoration. The latter invariably consists of rectangular areas and designs, formed by carving a series of small blunt-topped four sided pyramids upon square bases. In the Hood Bay villages these are called Kala or Kalakala, explained as signifying the squames of the skin of the crocodile. The size of the pyramids and the depth to which any series is cut is varied so as to give contrast, and panels are formed either by altering the pattern or by leaving areas between the patterns, the ending of a given pattern being often accentuated by a ring or series of rings running round the post. The summits of the posts are either ornamented by carvings representing objects which at one time were almost certainly clan badges, or they are excavated (in such a manner as to suggest the open jaws of a crocodile or fish) to receive the horizontal posts bearing the top platform. When the corner posts are really tall, about 20 feet or more, a badge is usually carved upon the tops of the posts, which are perforated about 10 or 15 feet lower to receive the horizontals bearing

¹) An extreme development of the functional separation of "right" and "left", with predominance of the "right", occurs among the Roro-speaking tribes: Seligman (*Melanesians of British New Guinea*, chapter XX) and Captain Barton discovered that among the Elema tribes of the Papuan Gulf the clan man-houses (eravo) are divided into right and left halves called maitoavi and maiava respectively, and though members of "right" and "left" families intermarry, men sleep and eat on their own sides of the building. The chief of the "right" is especially the chief of the eravo and takes precedence of the chief of the „left“.

the platform. Sometimes the portion of a tree bearing a large lateral branch is selected as corner post, when one end of the horizontals is supported in the angle. The horizontals bearing the top platform are often made from a tree which produces large lateral buttresses at the level of the ground, these are carefully preserved when the tree is felled, and later may be trimmed to a shape which suggests an exaggerated and fantastic fish tail or propeller blade, as in the figure of Babakadubu on Plate 57.

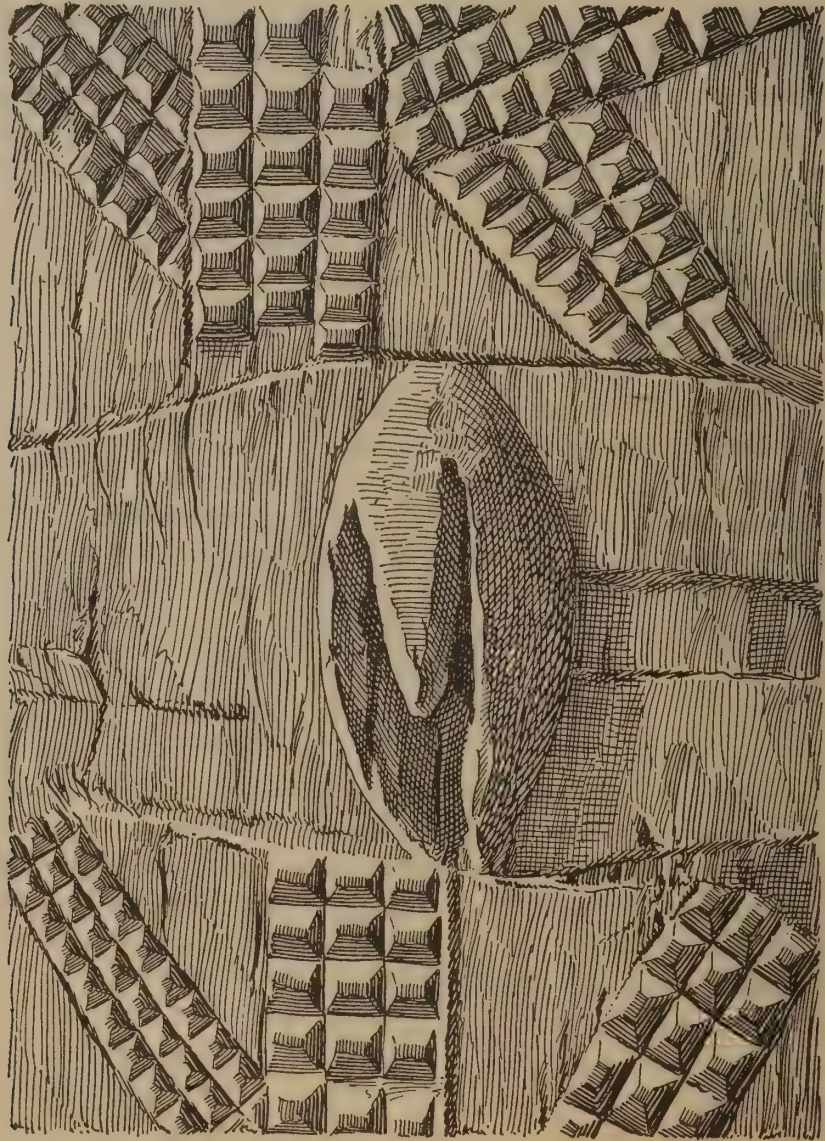


Fig. 2. Vulva design on Saroadubu at Kapakapa.

Sometimes two of the smaller branches on a lateral branch such as that mentioned above are carved to represent a crocodile's legs and feet, the main lateral also carved to represent the hinder part of the body. An example of this is shown in Plate 69 Fig. 2. Occasionally lizards are carved upon the dubu, as

on Saroadubu of Kapakapa village; careful examination of the photograph of this dubu reproduced in Plate 66 Fig. 1 will show a fairly lifelike representation of a monitor lizard (*Varanus sp.*) at the top of the post near the left hand edge of the photograph. But in spite of the characteristic dubu carving being derived from the crocodile it was impossible to discover any cult of the crocodile, or that this animal was especially the subject of stories or myths. In the Nara district there was a belief in the existence of a land lizard resembling a monitor, big enough to take a boy, but even here I could discover nothing resembling a cult of lizard or crocodile.

Representations of the genitals were occasionally carved upon the dubu posts, thus a representation of the vulva (Text fig. 2), was carved upon Saroadubu of Kapakapa. Further, a bowl-like hollow in one of the posts of the Kwalimarupu dubu in which areca nuts were said to be put at feasts was alleged to represent a woman's genitals. The story was that in the old days when a woman was killed her slayers would cut a hollow like this and call it by the term for the female genitals; it was also asserted that it was cut large and round so that areca nuts and other food could be put in it. Owing to inefficient interpreting the matter could not be followed up properly, and this account is given simply because it tallies with a story heard in the Rigo district in 1898, and to stimulate further investigation. The Kwalimarupu bowl is at a height of rather over a metre from the ground and is about 70 mm deep by 190 mm in diameter, and its appearance suggests that it was cut to receive the end of one of the horizontals supporting the boards of the lower platform. A small projection from the side of another corner post which was sometimes stated to represent a penis is more commonly called hornbill (*busina*), and imitates the bird's head, four deeply cut grooves representing the markings upon the mandible.

An oval design which might be mistaken for a vulva derivative but which was said to represent a wooden food bowl, *dihu*, and called by that name was one of the commoner forms carved upon the posts of the older dubu in the Koita area. Text fig. 3 showing a number of *dihu* is taken from the rotting remains of an old dubu in the neighbourhood of Port Moresby.

Although these massive corner posts take a considerable time to shape and carve it must be remembered that a series of four-sided pyramids is almost the easiest imaginable pattern to produce with the native's universal tool, the adze. Seated astride the post he is carving (as in Plate 70 fig. 2) he has simply to chip two series of lines at right angles to each other to produce a number of raised squares, each of which is rapidly converted unto a pyramid by four strokes, the edge of the



Fig. 3. *Dihu* designs on old Koita dubu.

blade being directed so as to strike the wood obliquely but parallel to the edge of the square that is being trimmed.

Once the corner posts and two large horizontals are cut and carved the building of the dubu proceeds at a rate which to a European appears almost incredibly fast, unaccustomed as he is to seeing large gangs of men dealing with heavy weights without the aid of machinery.

Here I am tempted to describe the building of the Bonu dubu in Gomori Dobu which I witnessed in 1898, as not only interesting in itself but as bearing upon the building of megalithic monuments in the stone and early metal ages. The work of erection was not seriously begun till about midday, though the holes to receive the posts had been partially dug before this, and the dubu was built by 5 p. m.

The digging sticks used to make the holes for the corner posts were stout saplings some seven feet long, sharpened at one end, and with them were dug holes two to three feet deep and about two feet in diameter. Each post was pushed and pulled to the hole made for it; its jawed or excavated end was then lifted by a crowd of workers, who pushed it along until its opposite uncarved end slid across the hole prepared for it and struck the far wall of the hole near its top, being received on a flat piece of wood or two rounded poles held by a man squatting on one edge of the hole. As soon as the post struck the wall of its hole the man holding its carved end raised it more and more, the fulcrum for the movement of the whole post being the near edge of the circumference of the hole. As the post was elevated the lifting power of the crowd was necessarily applied nearer to the fulcrum, but in spite of the mechanical disadvantage this entailed, the post was speedily raised. It was rotated into position on the capstan principle, a stout pole notched near one end being placed within the jaws at the top of the post so that the notch caught against the inner surface of one jaw when force was applied at the opposite end of the lever thus formed. Earth was then packed with hand and digging sticks into the space around the post, and firmly trampled down. The other four posts were got into position in the same manner, the height of each being allowed for by varying the depth of the hole dug to receive them. The correct depth was ascertained by laying a sapling alongside the post, then marking it at the length of the post and holding it upright in the hole while a cord passed between the jaws of the post already erected was carried horizontally across the top of the sapling. In spite of these precautions one post when placed in position was found to be a few inches higher than the other, and it was quickly taken out of the hole and part of its base removed while the hole was deepened. After the corner posts had been oriented the horizontal poles which would presently carry the boards forming the upper platform were got into position. These measured about 27 and 30 feet respectively; the longer of the two was not new but had been brought from Kwalimarupu village earlier in the day, where it was taken from the old Bonu dubu. Inclined planes were formed leading halfway up the main posts by lashing to these a number of stout saplings. On these men stood, others supported by comrades

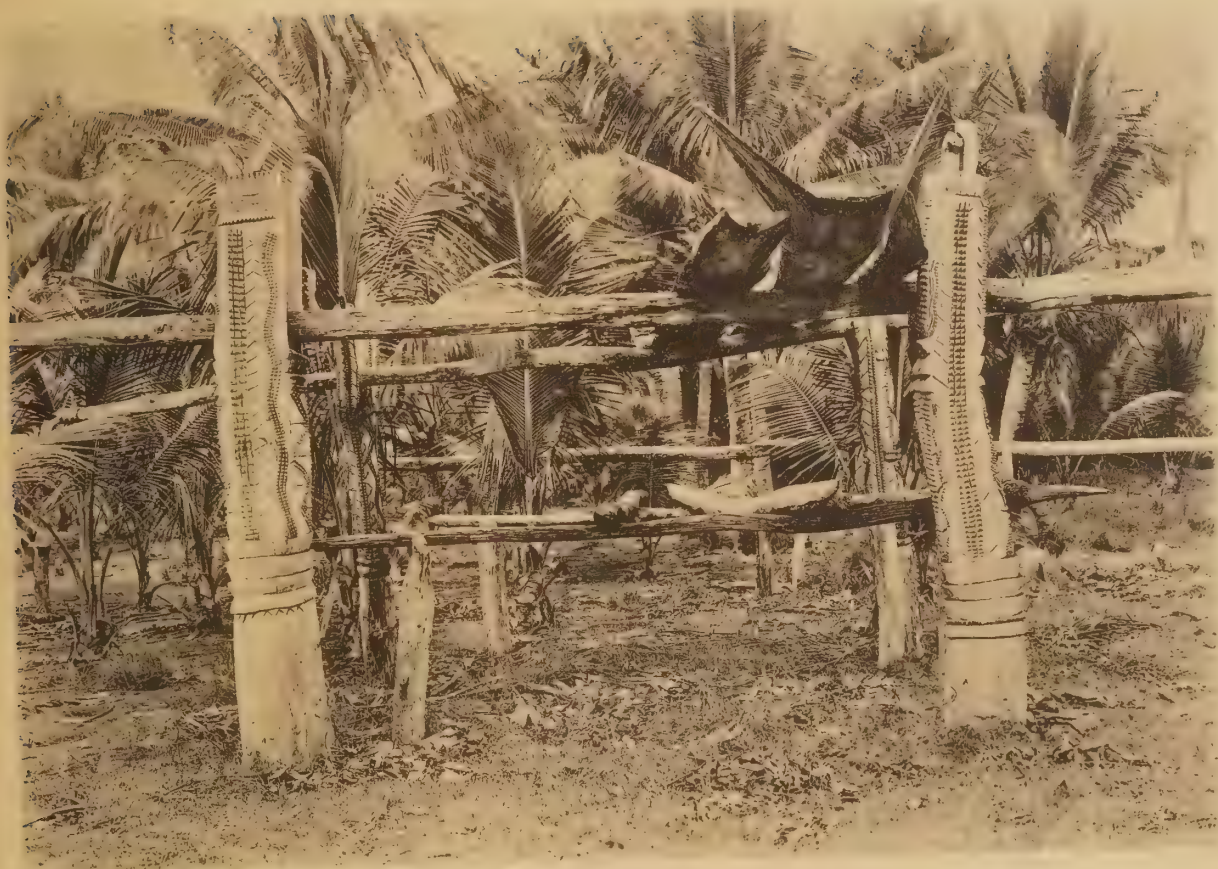


Fig. 1. Babakadubu of Kapakapa village



Fig. 2 Dubu at Tupuseleia

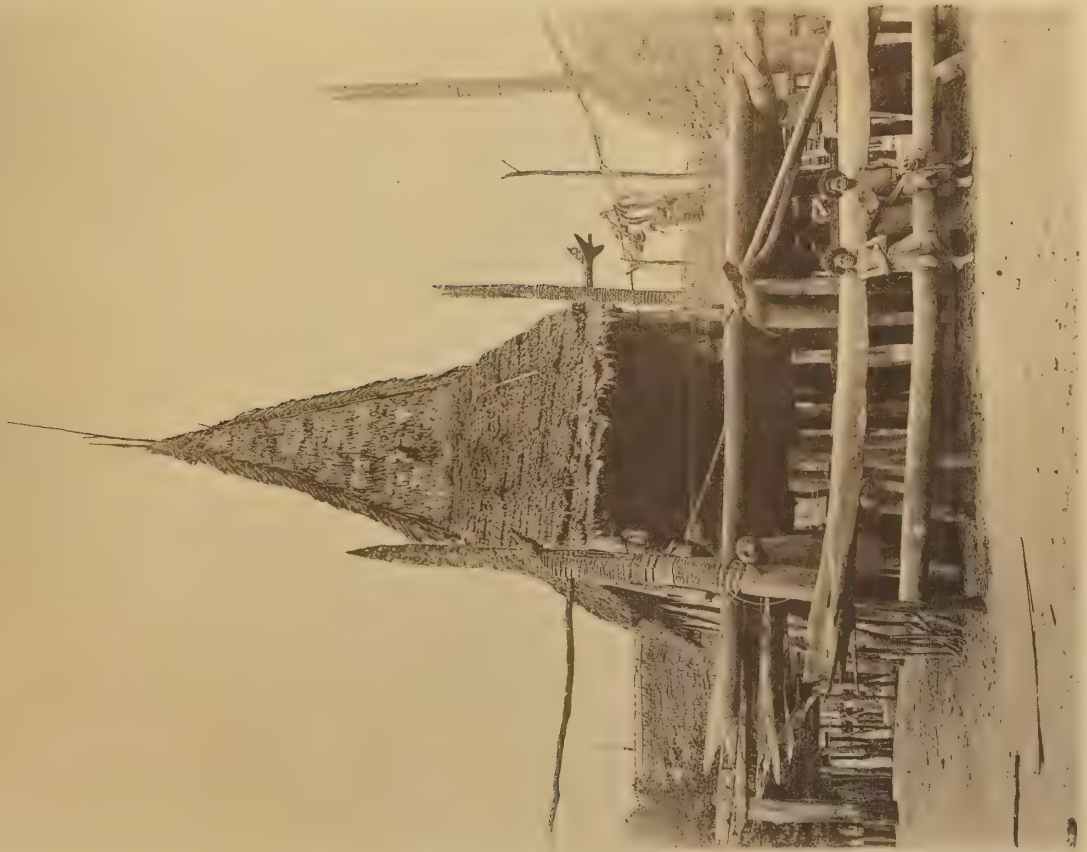


Fig. 1. Lokolorupu, Kalo village, Hood Peninsula



Fig. 2. Rigorupu, Kalo village, Hood Peninsula.
From the back

THE DUBU AND STEEPLE-HOUSES OF BRITISH NEW GUINEA

clung to the post, and when the cross piece was lifted received its end and guided it between the jaws of the corner post. The near end was then lifted up until it was in the same horizontal line as the base of the jaws of the posts that would receive it, when it was pushed along and its end guided into the jaws of the second post by men standing on inclined saplings lashed to that post.

The horizontal crosspiece was lifted to the horizontal and maintained in that position while being moved forward between the jaws of the corner post



Fig. 4. Terminal portions of three corner posts of Gaibodubu, built at Pare in 1904.

by a special device. Two stout poles were taken and laid across each other so that an X shaped figure was formed with arms of very unequal length, the two lower arms being perhaps 10 feet long and the upper arms scarcely a foot. The poles were then bound together where they crossed each other, the lashing being contrived so as to allow a certain amount of play. The device thus produced somewhat resembled a pair of very long handled short bladed tongs; a couple of men took hold of each of the longer arms of the instrument and as the horizontal pole was raised from the ground to shoulder height it was allowed to rest in the crutch formed by the short arms of the instrument, and lifted into the horizontal position by bringing the long arms into a plane at right angles to the horizontal piece they were supporting.

This all happened smoothly enough in the case of a new cross piece, but it was found that the cross piece from the old Bonu dubu was too thick to lie between the jaws of the new corner posts, which were accordingly further excavated. Finally boards which had been used to form the floor of a small temporary platform which stood in the village street were brought up and put across the two horizontals to form the top platform of the new dubu.

To return to the decorative art of the dubu; although the kalakala motif worked out in varying designs and going back to the crocodile is the fundamental and characteristic ornament of the dubu posts of the inland tribes of the Central District, this cannot be stated with anything like the same certainty of the coastal dubu of the Koita and Motu tribes in the neighbourhood of Port Moresby, though it certainly holds for some, e. g. the dubu which in 1904 still stood



Fig. 5. Human-headed post from native drawing of old Taurama dubu of Koke village.

at Gaile. This dubu, which I have figured elsewhere¹⁾, scarcely differs from the dubu at Kapakapa; it must however be remembered that as already stated (p. 180) Gaile avowedly contained a strong bush element. A dubu (Gaibodubu) built at Pari towards the end of 1904 bore little of the kalakala motif, the carving of its posts (Text fig. 4) being an intricate combination of angular frets, diamond shaped designs, and small intaglio triangles, while on the upper part of one of its posts there was carved a human head. This post also bore a design easily recognizable as the fighting mouth-ornament called musikaka, as well as the oval dish, diho, which is so commonly found on dubu posts. There is also on one of the posts (immediately above the musikaka) a pointed projection carved to represent the beak of a hornbill. Angular designs and triangles constitute the bulk of the ornamentation on the posts of an even more recently built dubu in the Koita portion of the Port Moresby village of Hohodai (shown in Plate 71), but there does not seem to be the least reason to suppose that this intricate ornamentation is other than proper to the tribe, there is certainly nothing in the incoming white civilization as I knew it a quarter of a century ago that could have originated it. Nor can the carved head on Gaibodubu in Pari village be considered an innovation, for it occurs in native drawings made for me as the terminal of two of the posts of the old Gaibodubu dubu of the Dubara clan of the Hohodai Koita, and also of a dubu (I believe of the Taurama clan) at a temporary settlement at Koke at the foot of the hill Tauerina. A copy of the head-terminal of one of these drawings is shown in Text fig. 5, the whole drawings having been reproduced elsewhere²⁾. I shall later offer a suggestion as to the possible origin of these heads as well as of the peculiar angular patterns.

For the photographs of the new dubu, and a note of its decoration I am indebted to Mr. J. T. O'Malley, Resident Magistrate at Port Moresby. As his

¹⁾ The Melanesians of British New Guinea, Pl. VIII.

²⁾ Op. cit., Plates VII & XVIII.

THE DUBU AND STEEPLE-HOUSES OF BRITISH NEW GUINEA

photographs indicate, a number of animals are carved on the posts, and he informs me that these carvings represent crocodiles(2), cassowaries(2), a wild pig, a turtle, and a snake, their distribution being as follows:

Front right hand post: A crocodile in front and a cassowary at the back.

Front left hand post: A crocodile in front, also a turtle, and a cassowary at the back.

Back right hand post: A bush (large) pig with a small pig following, the latter being said to represent a village pig.

Back left hand post: A snake about 12 feet in length.

Most of these animals can be seen in Mr O'Malley's photographs reproduced on Plate 70—71. I am uncertain as to the significance of the carving on each side of the tail of the crocodile on the front right post, it has rather the appearance of a plant design, but it may be a conventional representation of a chief's breast ornament, consisting of a number of boars' tusks ground smooth and arranged on each side of a central axis, in any case it seems unlikely that this design represents a plant, for I have never found any evidence of interest in plants as such among the Koita.

I may now return to the possible origin of the angular fret, the human heads and the representations of the crocodile on the Koita dubu. There is a traditional relationship between the Hohodai Koita and Nara, it being recorded that about 100 years ago the whole of the Nara district belonged to the Koita, and in support of this there is a perfectly definite record that Nagu Kawea, the great-great grandfather of Ova Abau (an old man and ex-chief in 1904) and the founder of the chieftainship in the Dubara section of Hohodai, lived on Vauria, a hill in the Nara district. Now Nara is a district which does not possess the open dubu, but the terminals of the lateral posts of its club-houses were carved to represent human heads, while the body of the post bore the crocodile in low relief (Plate 70 fig. 1). Moreover the faces of human-headed terminals were ornamented with angular frets, the angle fret or "elbow" bend, diu (perhaps sometimes kiu) to give it its native name, being distinctly characteristic of Nara decorative art; I would also draw attention to the diamond shaped representation of the cloaca of the crocodile transferred to its back.

Giving due weight to this historical connection between the Koita and Nara, as well as the above characteristics of Nara decorative art, it seems reasonable to suggest that some of the aberrant features of the Koita dubu are due to Nara influence. I do not however suggest that this will explain the cassowary and the turtle on the new Koita dubu; to account for these I would look still further west, for here probably is an example of culture-creep¹⁾ which I think is hardly likely to have occurred before the opening up of the country by the white man, the cassowary and turtle recalling the characteristic art of the St. Joseph River valley, which itself has probably been influenced by that of the Elema

¹⁾ Culture-creeq, a term first used I believe by Mr. T. D. Kendrick in *The Axe Age* (London, n. d.), where (p. 133) he writes of "a culture-creeq that is not war, nor migration, nor traffic, but any or all of these".

tribes of the Papuan Gulf. I would support this suggestion of western influence by pointing out that diamond and wavy lines play a considerable part in the carving of the marea (club-houses) of Waima, e. g. Text fig. 6 is taken from Airava marea of Abotaiara, one of the Waima settlements. On the other hand the undoubted crocodile, with its exaggerated dorsal scales on its tail, shown in the native drawing of the old Taurama dubu of Koke village to which reference has already been made, and reproduced in Text fig. 7, may be taken to indicate

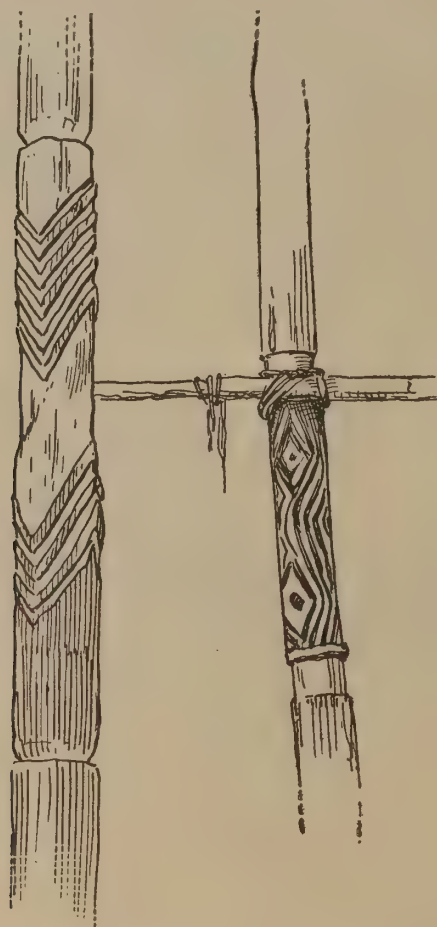


Fig. 6. Designs on posts of Airava club-house (marea) of Abotaiara village, Waima.



Fig. 7. Crocodile from native drawing.

that the crocodile was represented upon dubu long before white influence could have assisted culture-creep from the west of the St. Joseph River valley. It is also worth noting that this crocodile occupies roughly the same position on the lower part of the dubu post as drawn as it does in the photographs of the Port Moresby dubu taken by Mr. O'Malley.

In the coastal area the open dubu ceases east of the area inhabited by the Sinaugolo, Garia and Balagwaia, its place being taken by house-dubu in one form or another. On the Hood Peninsula these structures, called koge, are built with tall spires or steeples and such steeple-houses seem limited to the Hood



Fig. 1. Dubu near Seremina village.



Fig. 2. Portion of Kwalimarupu dubu, Rigo village, showing carving of lateral to represent feet of crocodile.



Fig. 3. Post of Amoarupu, Kalo village, showing snake design.



Fig. 4. Post of Lokolorupu, Kalo village, showing shield (ketsi) design.



Fig. 5. Araparupu, Kalo village, end of horizontal plank of platform, showing mode of carving buttress.



Fig. 1. Post of old club-house at Diumana village, Nara District.

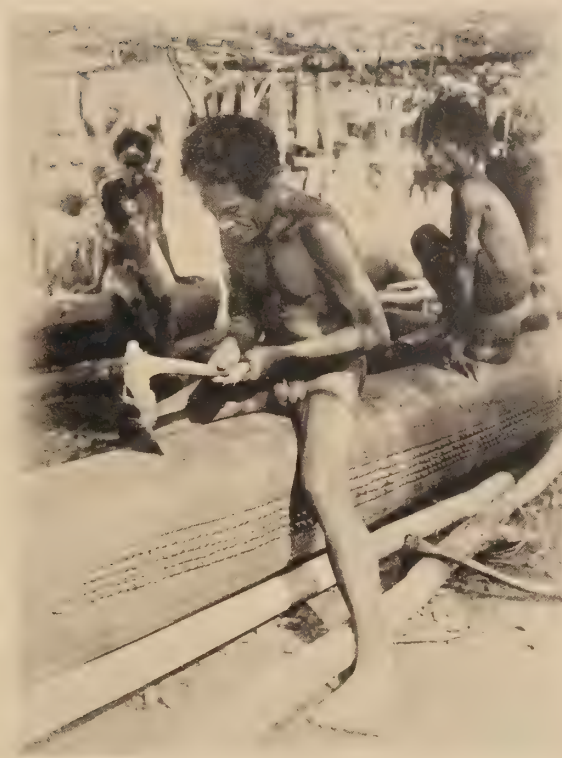


Fig. 2. Man carving dubu post.



Fig. 3. Hohodai Koitapu Dubu.



Fig. 4. Hohodai Koitapu Dubu.



Fig. 1. Hohodai Koitapu.
Dubu.



Fig. 2. Hohodai Koitapu
Dubu.



Fig. 3. Hohodai Koitapu
Dubu.



Fig. 4. Hohodai Koitapu Dubu. Side view.



Fig. 5. Hohodai Koitapu Dubu. Front view.

THE DUBU AND STEEPLE-HOUSES OF BRITISH NEW GUINEA

Peninsula, Keakaro (Kerepunu), and to the Kwaipo villages situated in the hilly upland country behind the Hood Lagoon¹).

Structurally, these koge are the finest buildings in British New Guinea west of the Papuan Gulf. Plate 80 Fig. 1 of Lokolorupu of Kalo gives a good idea of the general appearance of one of these house-dubu from the front, but it conveys little idea of the length of the building or of the massive quality of the posts which support it, features which are more readily appreciated in a side or even in a back view of the structure.

The total length of Lokolorupu, including its front platforms, is 66 feet. The platforms project on each side considerably beyond the house proper; the extreme width of the latter as measured from eave to eave of the roof is about 20 feet. As the roof overhangs the side walls of the house for rather more than two feet on each side, and the front platforms together measure about 20 feet in length, the dwelling portion of the rupu occupies a space of about 40 by 15 feet.

In front of the house portion of the rupu is an open platform some 8 feet above the ground, about 27 feet wide by 30 feet long, composed of roughly adzed boards. This platform, called marawa, corresponds to the open dubu of the Sinaugolo and cognate tribes and is supported on three stout horizontals the anterior ends of which are carved into jaws. In front of the platform there are three upright carved posts (otoka) which correspond to the massive corner posts of the open dubu, but as they do not support the platform they are less strong and may vary more in height than those of the dubu, and they may also be increased or lessened in number. The platform is reached by two steps (marawagerigeri) in front of the carved posts. Each of these steps runs the whole breadth of the platform; the lower step consists of a single rounded log at a height of about a foot and a half from the ground, while the upper is formed by two planks placed at a level of about two feet higher. Access to the marawa is gained by a sloping pole running from the upper step to the centre of its front edge. Nearly a third of the marawa passes under the torage, the platform next above it, which at a height of about 12 feet from the ground forms the floor of a part of the dwelling portion of the rupu. The torage, which occupies the whole breadth of the house and which stretches back for some 13 feet, is overhung and covered in anteriorly by the slope of the roof, from which at its highest springs the anterior face of the steeple. A loft is thus formed above the open anterior end of the torage, in which pots and baskets are kept in readiness for the preparation and cooking of food, commonly performed on the open portion of the torage. This open portion is reached from the marawa by a sloping pole passing upwards from its centre to one side of the torage. Except anteriorly, where it is exposed, the torage forms the floor of a closed compartment called malakapule entered from the front by a doorway. This compartment is some 12 feet long and extends the whole breadth of the house; it is furnished

¹) For some account of the house-dubu of Mailu, nearly 100 miles further east, see the Rev. W. J. V. Savile, *In Unknown New-Guinea* (London 1926), Chapter XI, p. 104.

with a hearth about 4 feet square. A swinging rack over the square hearth carries cooking pots and various trifles, while along one side of the compartment a sleeping rack is fitted about 3 feet above the floor.

Above the storage, and forming the roof of the malakapule, which is scarcely more than 5 feet high, is the highest and main floor, called buata, reached from the storage by a ladder of four rungs. The buata forms the floor of the main room of the rupu, called numa auna, which runs from the front of the steeple backwards under the roof for the whole length of the building which forms both its side walls and ceiling. The floor of the numa auna is about 18 feet from the ground, while the ridgepole is some 10 feet higher, so that



Fig. 8. Crocodile and man design on lower side of floor board of Amoarupu of Kalo village, Hood Peninsula.

the numa auna forms a tolerably spacious and airy chamber. A rack which carries a number of spears, poles, and boards, runs the whole length of the right side of the numa auna at a height of about $6\frac{1}{2}$ feet. Another rack some 6 feet broad and 5 feet from the floor, used for poles and other small articles, stretches across the back of the building. It is pierced by the post which forms the principal support of the hinder portion of the ridgepole.

The steeple, koge, was estimated to be about 11 feet in height, so that its top, through which project a number of the poles that support it, is, nearly 40 feet from the ground. It forms a four-sided pyramid rising from the anterior end of the roof, and is supported mainly by three somewhat light poles. These poles start from the ground, and are set transversely to the line of the building. The central pole is straight, while the lateral poles run parallel to it as far as the base of the spire, where they bend inwards and cross each other in the hollow of the steeple about 3 feet below its top, where they and the rest of the poles supporting the steeple are lashed together, their free ends in many instances projecting beyond the top of the steeple.

The corner posts of the platform in front of the house part of the rupu are the parts most profusely carved, their whole surface from within a few inches of the ground, including their tops which are generally jawed, being covered with designs in great part composed of the small four-sided pyramids called, kala, or kalakala, which are derived from the appearance of the horny scales of the crocodile. As already stated, these posts do not hold up the platform as do the corner posts of the Sinaugolo dubu, and are consequently less strong and vary in height among themselves more than the Sinaugolo posts. Often too their number is increased or lessened, thus Lokolorupu of Kalo has but three standing in a row at the front end of its platform, while Bealirupu of Kamali has seven, four of which are corner posts, the remaining three standing one in the centre of each free side of the platform.

The under surface of the flooring boards of the rupu may also be carved with crocodile derivatives, especially *kala kala*, and a conventional crocodile and a poorly carved male human figure occur on the under surface of two of the floor boards of Amoarupu of Kalo village. Text fig. 8. Captain Barton informs me that further east at Aroma the boards of practically every house have the *kala* pattern carved upon them. Nor does this tend to be confined to the rupu, for a man cannot erect his house until the floor boards have been carved in this way, and even then he is not at liberty to do so until he is able to provide the customary feast.

It has been pointed out elsewhere¹⁾ that among the Sinaugolo the dubu could only be built during certain periods called *kaba*, and that it was only at these times that drums might be made or used in the village, or the series of feasts which culminate in the great tabu feast take place. These facts will give some idea of the importance of the dubu among the Sinaugolo and cognate tribes, but in addition all the observances and beliefs that among the Koita are grouped around the dubu occur among the Sinaugolo, often in more intense form. Instances of the association of spiritual agencies with the dubu, found among the Sinaugolo and at Kapakapa have been referred to in an account of spiritual agencies among the Koita²⁾ so that it is not necessary to restate them here. A similar association of spiritual agencies with the house-dubu of the Hood Peninsula probably occurs, though evidence is lacking upon this point. It is however clear that the association of the chief of each clan, *wagiworo* as it is called at Kalo, with the rupu is especially close, and it is also clear that the clan chiefs exercise certain magical, it might almost be said priestly, functions. I believe that the hereditary owner of the front right post of the rupu at Kalo had the special title of *tau kununa*. Whether this is so or not, there is no doubt that the owner of the right front post lived with his family in the house portion of the rupu, but his women might not enter the *numa auna* where the men slept and gossiped and where homicides would be secluded. The *malakapule* was the women's portion of the house, where they slept and did a certain amount of cooking. Even twenty years ago these distinctions had been largely abolished, and it was said that women would not hesitate to enter the *numa auna*. At Kamali the posts supporting the second platform of one of the rupu were decorated with the lower jaws of many pigs, while under the front eaves of the house there were a number of marsupial skulls. A few coconuts with strips of dried leaf attached were also hung up, and Mr. English stated that they represented the skulls of enemies, which would formerly have been hung upon the rupu. With these coconuts a turtle skull was suspended, which it may be assumed had the same ceremonial significance that it formerly had, and to a certain extent still has, at Hulaa, where the owner of the front right hand post of the rupu performs the magic necessary to bring success in turtle fishing.

¹⁾ "Rest and Work Periods of the Sinaugolo" in *Man*, Vol. XXVII, No. 27 (1927).

²⁾ *The Melanesians*, pp. 62, 192, 193. ✕

It remains to thank those who have helped me: I am indebted for much assistance in the field to Captain F. R. Barton C. M. G., lately Governor of British New Guinea, whose photograph of Seremina dubu is here published, as is that of Kwalimarupu dubu taken by Mr. A. C. English, to whom my thanks are due for hospitality and advice while in the Rigo district. Dr. A. C. Haddon, F. R. S., has kindly allowed me the use of the photograph, reproduced as Figure 2 of Pl. 70 while I am indebted to my friend Sir Montagu Pollock, Bart., for the excellent copies of native drawings reproduced as Text figs. 5, 7, 8. The remaining photographs — other than those sent me by Mr. O'Malley — were taken by Mr. A. C. Dunning under my direction, and he also assisted in taking measurements of the steeple houses.

MITTEILUNGEN — COMMUNICATIONS

DIE MAGDALÉNIEN-SKULPTUR VON OBERKASSEL.

Von HENRI BRÉUIL und HERBERT KÜHN.

Mit 4 Abbildungen auf Taf. 72.

In der Literatur wird öfter die Skulptur eines Pferdekopfes aus Oberkassel (Rheinland) bei Bonn erwähnt, ohne daß das Original abgebildet oder behandelt würde. Die Angaben gehen zurück auf Verworn, der in dem Werk von Verworn, Bonnet und Steinmann über den diluvialen Menschenfund von Oberkassel¹⁾, die Skulptur als Pferdekopf interpretierte. Diese Deutung ist jedoch irrtümlich, es handelt sich nämlich nicht um einen Pferdekopf, sondern um das Bruchstück eines Tierkörpers, bei dem der Kopf abgebrochen ist. Da es wenige Funde paläolithischer Kunst auf deutschem Boden gibt — es kommen bisher nur 6 Stationen: Andernach, Klause bei Essing, Mainz, Oberkassel, Schussenquelle und Wildscheuer in Betracht — so hat das Stück naturgemäß eine gewisse Bedeutung. Da es ferner an entlegener Stelle reproduziert worden ist und Abbildungen fast unbekannt sind, dürfte eine kurze Behandlung des Stückes, die die Frage der Deutung richtig stellt, angebracht sein.

Das Stück ist mit den berühmten Knochenfunden von Oberkassel zusammen mit einem Glätter (lissoir), von Verworn „Haarpfeil“ genannt, der in einem Tierkopf endigt, am 18. Februar 1914 auf dem Rabenlay bei Oberkassel im Steinbruch des Steinbruchbesitzers Peter Uhrmacher gefunden worden. Die Meldung von dem Fund wurde an die Universität gegeben, am 21. September besichtigten die Professoren Bonnet und Heiderich die Station, am 23. September die Professoren Steinmann und Lehner. Verworn wurde der Fund überbracht, er berichtet über seine Zusammensetzung S. 4 des Werkes: „Als er mir diese Bruchstücke noch an demselben Abend brachte, konnten wir mit freudiger Überraschung feststellen, daß dieselben zusammengehörten und von einem flachen, plastisch geschnitzten Tierkopf stammten, wie solche mehrfach von südfranzösischen Fundorten bekannt geworden sind. Die Bruchflächen der Stücke waren noch frisch und scharf, so daß kein Zweifel darüber bestand, daß die Schnitzerei erst bei der Auffindung der Skelette von den Arbeitern unerkant zerbrochen worden war. Andererseits ging aber aus der Tatsache, daß die Arbeiter diese Knochenbruchstücke gleichzeitig mit dem Skelettknochen dem Boden entnommen hatten ebenso wie aus dem Rötelerüberzug derselben zweifelsfrei hervor, daß die Tierkopfschnitzerei eine Beigabe der Skelette vorstellte, ebenso wie auch der Haarpfeil als Beigabe der Skelette aufgefunden worden war. Leider fehlte zur vollständigen Zusammensetzung der Tierkopfschnitzerei ein größeres Bruchstück, das bereits bei der Entnahme der Knochenreste aus dem Boden verloren gegangen sein muß und auch bei dem nachträglichen Absuchen der Fundstelle nicht mehr aufzufinden war.“

Über das Stück selbst sagt Verworn S. 187 und 188 folgendes: „Es ist eine flache, ebenfalls aus der Kompakta eines großen Röhrenknochens plastisch herausgeschnittene Darstellung eines Pferde- oder Rhinoceroskopfes, die an den Rändern sich etwas verdünnt.“

Es fehlt die vordere Hälfte des Unterkieferteils, ferner eine Partie am Hinterkopf und ein kleiner Vorsprung auf der Stirne. Die Nüstern des Tierkopfes sind in ihrem oberen Teil noch erhalten. Außerdem ist auf der einen Seite ein Stück des eingravierten Ohres noch zu sehen. Mit äußerst dünn eingeritzten Umrißlinien ist auf jeder Seite ein Auge angedeutet. Die Linien desselben sind so fein, daß sie eben nur gerade mit Mühe wahrgenommen werden können.

Am hinteren Rande des Unterkiefers befindet sich ein schopfartig mit der leicht abgebrochenen Spitze nach vorn umgebogener hakenförmiger Fortsatz.“

In dieser Deutung bleibt ganz unverständlich der hakenförmige Fortsatz. Das Ohr liegt verkehrt, außerdem viel zu weit nach hinten, für einen Pferdekopf ist es zu klein. In der Silhouette stimmt das Bruchstück mit keinem der vielen gut erhaltenen Pferdekopfskulpturen Frankreichs überein. Da die paläolithischen Jäger alle Eigenarten eines Tieres auf das genaueste gestaltet haben, ist es unmöglich, daß diese Skulptur ein Pferdekopf gewesen sein kann.

¹⁾ Verworn, Bonnet, Steinmann, Der diluviale Menschenfund von Oberkassel bei Bonn. Wiesbaden 1919.

MITTEILUNGEN

Die beiden Autoren dieses Artikels haben unabhängig voneinander die Deutung Verworns abgelehnt, eine Unterhaltung 1927 über die Frage ergab die völlige Übereinstimmung und den Entschluß, die neue Deutung zusammen an dieser Stelle zu veröffentlichen.

In dieser Deutung (Fig. 4) findet das Ohr seine naturgemäße Erklärung, ebenso wird der Abfall der Rückenlinie und die Halspartie deutlich. Das, was Verworn „Nüstern“ nannte, deutet sich als kurzer Schwanz.

So ergibt sich ein ganz anderes Bild des Fundes, es handelt sich nicht um einen Pferdekopf, sondern um das Bruchstück eines Tierkörpers. Da paläolithische Fundstücke auf deutschem Boden so selten sind, ist es besonders wichtig, daß über die wenigen Stücke Klarheit herrscht.

EINE NEUE AURIGNACIEN-STATUETTE.

Im Jahre 1927 ist in der Höhle Pekárna in Mähren, wie Absolon und Czižek¹⁾ mitteilen, eine neue Venus-Statuette aus Mammutelfenbein gefunden worden, die in vielen Einzelheiten an die Statuette von Savignano sul Panàro²⁾ erinnert. Die Figur stammt aus dem Aurignacien.

Im Magdalénien derselben Station sind einige Kunstwerke, so die Zeichnung eines Rentierkopfes und ornamentierte Kommandostäbe gefunden worden. H. K.

NEUFUNDE EISZEITLICHER MALEREIEN BEI ROCAMADOUR (LOT).

Peyrony aus Les Eyzies, auf den schon so viele Entdeckungen paläolithischer Kunst zurückgehen, berichtet in der Zeitschrift „L'Anthropologie“ über neue Funde paläolithischer Wandmalereien³⁾. Durch einen Besucher, der Farbspuren an den Wänden der Grotte des Merveilles bei Rocamadour (Lot) gesehen hatte, aufmerksam gemacht, untersuchte Peyrony 1925 die Grotte. Sie liegt bei dem Ort Hospitalet auf einer Anhöhe ungefähr 100 Meter von der Eisenbahnlinie nach Rocamadour entfernt, nicht weit von dem Bahnhof der Stadt. Der Eingang öffnet sich nach Süd-West. Die Höhle ist 42 m lang und durchschnittlich 12 m breit. Die Stalagmiten geben ein herrliches Bild besonders beim Schein der Lampen. Schon 5 m vom Eingang entfernt fand Peyrony ganz einfache, sehr archaische Malereien in rotem Ocker. Etwa 50 m daneben fand sich die Malerei eines Pferdekopfes in Schwarz, ferner ein rennendes Tier, auch Händesilhouetten. Die Bilder gehören ihrem Stil nach in das mittlere Aurignacien, sie sind sehr primitiv, an den großen Leistungen paläolithischer Kunst gemessen. Die Technik ist pointillistisch, eine Fülle nebeneinandergesetzter einzelner Punkte, deren Zusammen erst das Bild ergibt. Diese Technik kommt im Paläolithikum an verschiedenen Stellen vor, so etwa in Marsoulas. Die Frage der Datierung faßt Peyrony dahin zusammen: „Toutes les peintures de la grotte des Merveilles paraissent être l'oeuvre de peuplades de l'Aurignacien et, plus particulièrement, du moyen.“

Grabungen zur genaueren Zeitbestimmung sind in Aussicht genommen.

H. K.

A NEW CAVE WITH WALL PAINTINGS, FAUZAN.

The cavern of Fauzan opens on the river „La Sesse“ in Herault some 9 km northerly from Olonzac. We stopped in Hotel Notre Dame, Olonzac, and secured as guide Monsieur Louis Delpeint, who lives near the hotel. The cave is exploited for phosphate by a company, the exploitation being in charge of an engineer named Regnier. In one of the small galleries are four engraved figures, the cave bear, one drawing in red of the cave bear, one engraving of Rhinoceros tichorhinus, one engraved head of a hind,

¹⁾ Absolon, Czižek. Palaeolithický výzkum jeskyně Pekárny na Moravě. Die paläolithische Erforschung der Pekárna-Höhle in Mähren (tschechisch und deutsch). Zweite Mitteilung. V. Brně 1927 S. 85 Anmerkung.

²⁾ Vgl. Ipek 1926, I. Halbband, Taf. 18.

³⁾ D. Peyrony, Les peintures murales de la caverne des Merveilles à Rocamadour (Lot). L'Anthropologie 1926, S. 401—407.

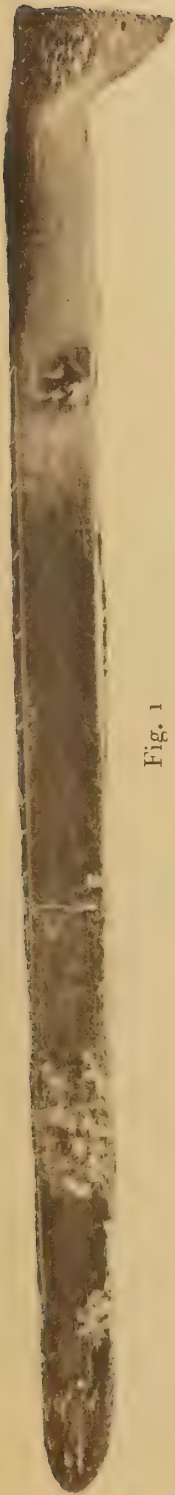


Fig. 1

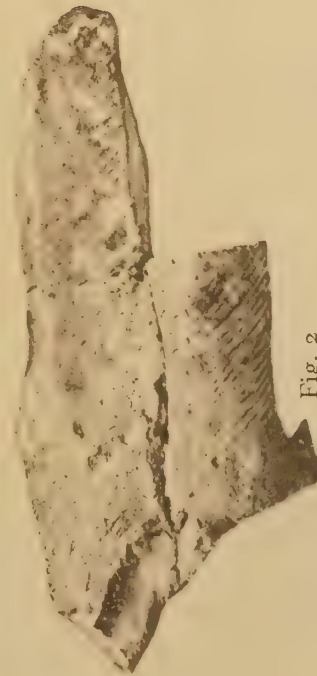


Fig. 2

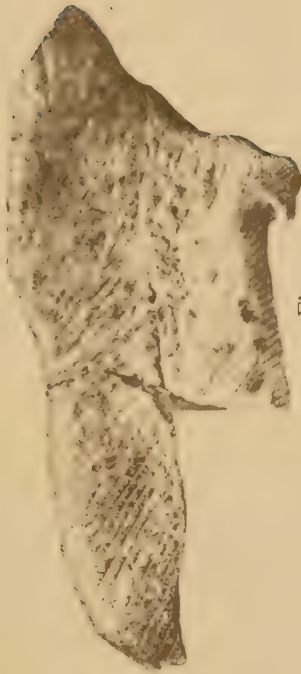


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

*78. vent.
Mars 1927*

Paläolithische Funde aus Oberkassel bei Bonn.

Fig. 1. Glätter, Fig 2 und 3. Bruchstück eines Tierkörpers, Fig. 4. Ergänzung von Verworn,

Fig. 5. Ergänzung Breuil und Kühn. Zu Mitteilung S. 193—194



Fig. 1. Felsmalereien bei der Oase In-Ezzan, Mittlere Sahara.
Nach Durand, Lavauden und Breuil



Fig. 2. Felsmalereien bei In-Ezzan, Mittlere Sahara. Nach Durand,
Lavauden und Breuil. Zu Mitt. S. 195—196



Fig. 3. Felsgravierungen bei der Oase Uenat, Östliche Sahara.
Nach Hassanein Bey. Zu Mitt. S. 195

MITTEILUNGEN

also many works of cave bear clawes. Professor Guerret, Ecole Normale d'Instituteurs at Montauban (Tarn-et-Garonne) has just published an article on the mural art of Fauzan.

GEORGE GRANT MACCURDY, NEW-HAVEN, U.S.A.

NEUE FELSBILDER DER ÖSTLICHEN SAHARA.

Mit 1 Abbildung auf Tafel 73.

A. M. Hassanein Bey, ein ägyptischer Diplomat und Forschungsreisender, der in Oxford studiert hat, veröffentlicht ein Buch „Rätsel der Wüste“¹⁾, in dem er die Entdeckung von Felsbildern in der Libyschen Wüste mitteilt. Seine Funde liegen bei der Oase Uenat. Uenat liegt 2 Grad südlich vom Wendekreis des Krebses, etwa auf dem 22. Breitengrad und dem 25. Längengrad östlich von Greenwich, also etwa 1000 km südlich von der Oase Siwah. Über die Felsbilder selbst berichtet Hassanein Bey, daß die Eingeborenen sie als Schrift von Geistern ansähen. Er sagt wörtlich S. 193: „Man sieht nur Tiere ohne irgendwelche Schriftzeichen. Das Ganze kam mir vor wie der Entwurf zu einem Gemälde. Die rohen Umrisse verraten einen Künstler mit scharfem Blick und geschickter Hand. Da tummeln sich unverkennbar Löwen, Giraffen, Strauß, Gazellen nebst einigen weniger deutlichen Rindern. Die Linien sind ein halbes bis ein Zentimeter tief in den Felsen eingemeißelt, dessen schuppenartige Verwitterungskruste sich mit dem Finger ablösen läßt. Wind und Wetter haben so manches Bild schon ganz ausgelöscht. Irgendeine Überlieferung war nirgends ausfindig zu machen. Zwei Tatsachen schienen mir bemerkenswert. Erstens gibt es keine Giraffen in dieser Gegend; sie pflegen auch nicht in solchen Wüsten zu leben. Sodann sind keine Kamele abgebildet, ohne die man heute nicht zu diesen Oasen gelangt. Kannten jene Menschen die Giraffe, aber nicht das Kamel, das etwa 500 Jahre vor Christus aus Asien in Afrika eingeführt wurde?“ Und weiter sagt er: „Diese Ritzbilder stammen vielleicht aus einer Zeit, wo der Regenfall in diesen Gebieten stärker war als heute“ (S. 296).

Nur die erwähnten Rinderbilder, die fast ausgelöscht sind und die als die ältesten erscheinen, haben Ähnlichkeit mit den Felsbildern des Atlas-Gebietes wie Oberägyptens. Alle Bilder stammen, wie Hassanein Bey richtig bemerkt, aus einer Zeit, in der die Regenmenge wesentlich größer war, sie gehören ihrem Stil nach aber nicht alle in die — wie ich es nennen möchte — nordafrikanische Gruppe der paläolithischen Kunst. Die Giraffenbilder finden ihre Parallele in den Buschmannbildern, denen sie stilistisch außerordentlich verwandt sind. Auch Breuil²⁾, der den Fund von Hassanein Bey dem Institut Français d'Anthropologie vorlegte, spricht von diesen Ähnlichkeiten.

Ich halte es für wahrscheinlich, daß auch diese Bilder dem Paläolithikum angehören, daß sie aber von den Vorfahren der Buschmänner gearbeitet sind, die, wie die Ethnologie mitteilt, die ältesten Bewohner Afrikas sind. Sie lebten ursprünglich viel weiter im Norden als jetzt. Da die Buschmänner noch heute wirtschaftlich und geistig im Paläolithikum leben, haben sie offenbar die Sitte, Felsbilder zu malen, aus diesen ältesten Zeiten bis heute bewahrt.

HERBERT KÜHN.

FELSMALEREIEN IN DER MITTLEREN SAHARA.

Mit 2 Abbildungen auf Tafel 73.

Im Zusammenhang mit der Frage nach den eiszeitlichen Felsbildern Nordafrikas und Ägyptens verdienen Zwischenglieder zwischen den Bildern des Sahara-Atlas-Gebietes und Oberägyptens besondere Beachtung. Es ist nun höchst bemerkenswert, daß tatsächlich Zwischenglieder gefunden worden sind und zwar Malereien. Die meisten Felsbilder des Atlas-Gebietes wie auch Oberägyptens sind Gravierungen, doch kommen Farbreste in den Gravierungen vor, Frobenius hat auch im Atlas-Gebiet Malereien¹⁾ gefunden. Jetzt berichten Durand, Lavauden und Breuil in der „Anthropologie“²⁾ von Felsmalereien in der Grotte d'In-Ezzan in der mittleren Sahara. In-Ezzan liegt ein wenig nördlich vom Wendekreis des

¹⁾ A. M. Hassanein Bey, Rätsel der Wüste, Leipzig, F. A. Brockhaus 1926.

²⁾ H. Breuil, Gravures rupestres du désert Libyque identiques à celles des anciens Bushmen, L'Anthropologie 1926, S. 125, 126.

Krebses, etwa auf dem 10.^o östlicher Breite von Greenwich, südlich der Oase Ghât, also auf halbem Wege zwischen dem Golf von Tunis und dem Tschadsee. In dieser Gegend gibt es keine Tiere und nur einen einzigen Baum, eine Palme. Eine kleine Quelle, deren Wasser bald versiegt, entspringt bei der Höhle.

Die Bilder (Abb. 1, 2 Taf. 73) nach Photographien von Mouchamp, werden nach ihrer geographischen Situation und nach der Geschichte ihrer Entdeckung behandelt von Durand und Lavauden, Breuil schließt einen komparativen Teil an, in dem er die Bilder nach den mitgebrachten Photographien mit den übrigen schon bekannten Bildern Nordafrikas und Spaniens vergleicht.

Abgesehen von den späteren arabischen Kritzeleien, gliedern sich die Bilder in drei Gruppen, erstens in Bilder sehr primitiven Charakters, zweitens in jüngere Bilder, mit Ocker gemalt, drittens in noch jüngere Bilder, mit weißer Farbe. Breuil stellt fest, daß die nächsten bekannten Felsbilder nach Nord-Westen hin, Bilder der Gruppe der Djebel Amour, 1000 km entfernt sind. Nach Osten beträgt die Luftlinie bis zu den Bildern des Niltals 3000 km, nach Süden bis zu den nördlichsten Bildern im Buschmannstil bis zu der Gegend des Tanganyika-Sees 6000 km. Hinzufügen möchte ich, daß vor langer Zeit viel näher an In-Ezzan Felsbilder gefunden worden sind und zwar durch Barth³⁾ bei der Oase Telizzharen und ferner durch Nachtigal⁴⁾ im Tibesti-Gebiet bei Bardai südlich des Wendekreises des Krebses auf dem 18.^o östlicher Länge.

Von diesen Felsbildern bis nach In-Ezzan beträgt die Luftlinie 800 km, also für die Ausdehnung der Wüste keine sehr große Entfernung. Die bei Barth und Nachtigal abgebildeten Felsbilder haben nach meiner Überzeugung paläolithischen Typus, sie sind ganz ähnlich denen des Atlas-Gebietes, über die ich im Ipek berichtete⁵⁾ und deren Alter ich nachgewiesen zu haben glaube.

Auch ein Teil der Bilder von In-Ezzan hat paläolithischen Typus. Es kommen Menschen mit langgestrecktem Körper vor, ähnlich den ostspanischen Bildern, andere sind bekleidet und haben in ihrer Formgebung so große Ähnlichkeit mit den Bildern von Alpera⁶⁾, Minateda⁷⁾, und Cogul⁸⁾ daß Breuil wörtlich sagt: „Je ne crois pas qu'on puisse penser à une simple convergence fortuite. La parenté de ce sujet avec l'art espagnol oriental me paraît certaine“ (S. 418). Breuil hält demnach — ohne die Altersfrage ausdrücklich zu berühren — diese Bilder für paläolithisch. Er bringt sie auch in Beziehung zu denen des Atlas-Gebietes, von denen er sagt: „dont beaucoup sont vraisemblablement paléolithiques“ (S. 419).

Weiter weist Breuil darauf hin, daß viele der Bilder Zusammenhänge mit den Buschmannmalereien aufweisen, andere mit dem prädynastischen Ägypten.

Der Artikel trägt dazu bei, das Problem der eiszeitlichen Felsbilder der Sahara immer mehr zu klären und die Reihe der Stationen zu vervollständigen. HERBERT KÜHN.

DIE FUNDE DER EXPEDITION FROBENIUS.

Mit 2 Abbildungen auf Tafel 74.

Am 20. Februar 1926 war eine neue Expedition unter der Leitung von Geheimrat Leo Frobenius nach Nordafrika aufgebrochen, um Oberägypten und Nubien zu studieren. Es galt vor allem, Felsbilder der Nubischen Wüste und Oberägyptens zu suchen und aufzunehmen. Das Ergebnis der Expedition ist über alle Erwartungen überraschend. Es sind Tausende von Felsbildern aufgenommen worden, nur

¹⁾ Frobenius-Obermaier, Hâdschra Máktuba, München 1925, Taf. 118.

²⁾ Durand, Lavauden, Breuil, Les peintures rupestres de la Grotte d'In-Ezzan. L'Anthropologie 1926, S. 409—427.

³⁾ Henri Barth, Reisen und Entdeckungen in Nord- und Zentral-Afrika in den Jahren 1849—1855. Gotha 1859, I. Bd. S. 82ff.

⁴⁾ Nachtigal, Sahara und Sudan. Leipzig 1879, Bd. I, S. 307ff.

⁵⁾ Herbert Kühn, Alter und Bedeutung der nordafrikanischen Felsbilder, Ipek 1927, S. 13—30.

⁶⁾ L'Anthropologie 1912, Fig. 9—12.

⁷⁾ L'Anthropologie 1920, Fig. 5, 15, 19, 21, 22, 27, 33.

⁸⁾ L'Anthropologie 1909, Fig. 8 und 9.



Fig. 1. Felsgravierung. Wadi Abu Agag, Oberägypten.
Expedition Frobenius. Zu Mitt. S. 196—197



Fig. 2. Felsgravierung. Aigat. Nubische Wüste.
Expedition Frobenius. Zu Mitt. S. 196—197

ein ganz geringer Teil der Bilder war bisher bekannt. 22 Felsbilderstationen sind in der Nubischen Wüste durch die Expedition, die bis zum Roten Meer vordrang, festgestellt worden (vgl. Mitteilungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie, II. Heft 1927). Ich hatte Gelegenheit, die mitgebrachten Aufnahmen und Skizzen unter der liebenswürdigen Führung von Geheimrat Frobenius in Frankfurt eingehend zu besichtigen.

Ein großer Teil der Bilder gleicht in Technik und Stil denen des Sahara-Atlas-Gebietes. Ebenso ist wieder wie dort derselbe Übergang von der Einzelform zur Komposition, von der naturhaften, sensorischen zur stilisierten, imaginativen Gestaltung zu bemerken. Damit findet die von mir in dem Artikel: „Alter und Bedeutung der nordafrikanischen Felszeichnungen“, Ipek 1927, S. 25ff. ausgesprochene Vermutung, daß eine große eiszeitliche Kultur ganz Nordafrika vom Atlas-Gebirge bis nach Ägypten erfülle, ihre Bestätigung. Da es mir — wie ich glaube — gelungen ist, durch Grabungen das Alter der Bilder des Atlas-Gebietes festzustellen, ist es somit auch möglich, das Alter der oberägyptischen und nubischen Bilder festzulegen. Es ergibt sich hier wie dort für die naturhaften Bilder, die nur Tier- und Jagddarstellung kennen, das paläolithische Alter, für die seminaturalistischen Bilder die Zeit des Übergangs und für die stilisierten Bilder die Zeit des Neolithikums. Wertvoll ist die Feststellung von Frobenius, daß sich die Technik der glatten Rillen in der Nubischen Wüste nicht findet, während gerade diese Technik das Atlas-Gebiet beherrscht, ein Beweis dafür, daß die Kunst ihr Zentralgebiet nicht im Osten, sondern im Westen hatte, ein Moment, das auch die Weitergabe des Widderkultes aus dem Atlas-Gebiet nach Ägypten erklärt.

Die Auffindung und Aufnahme dieser Bilder ist von allergrößter Bedeutung und Frobenius ist zu dem Erfolg seiner Expedition von Herzen Glück zu wünschen.

HERBERT KÜHN.

GLOZEL.

Seit Jahrzehnten wohl hat kein Ereignis die prähistorisch interessierte Welt so aufgeregt wie die „Affäre von Glozel“. Die Meinungen gehen hin und her und wenn auch die Mehrzahl der Gelehrten schon davon überzeugt ist, daß es sich um Fälschungen großen Stiles handelt, so gibt es doch auch andere, die an der Echtheit der Funde festhalten. Bis zur endgültigen Klärung der Angelegenheit ist es deshalb notwendig, zu warten, es ist zu hoffen, daß bald die ganze Frage gelöst wird.

Die Situation ist folgende: Am 1. März 1924 fand der Gutsbesitzer Emile Fradin auf seinem Grundstück in Glozel bei Vichy eine alte Grabstätte, die von einem wissenschaftlich gebildeten Arzt der Umgebung, Dr. Morlet, untersucht wurde. An dieser Stelle nun sind merkwürdige Funde gemacht worden, und zwar Funde der verschiedensten Art. Morlet, der zuerst ganz allein die Fundstätte ausbeutete — es war niemand bei den Grabungen zugegen — fand Steine mit Gravierungen paläolithischen oder epipaläolithischen Charakters wie die Tierzeichnung, die wir schon abbildeten (Ipek 1926, II. Halbband, Taf. 40 gegenüber S. 294). Gleichzeitig wurden aber auch Gesichtsrunen gefunden, vor allem jedoch jene schon berühmt gewordenen Tontafeln, um die der Streit sich hauptsächlich dreht. Es sind Tafeln, in die Zeichen eingegraben sind, die wie Schriftzeichen aussehen und Morlet will aus diesen Tafeln beweisen, daß die Neolithiker die Schrift gekannt haben. Auf seiten der Verteidiger der Echtheit von Glozel steht vor allem Salomon Reinach, Espérandieu, Depéret, van Gennep und Loth. Auf der Seite der Skeptiker Henri Breuil, Comte Bégouen, Crawford, Dussaud und Vayson de Pradenne.

Die schärfsten Angriffe sind erhoben worden von Crawford, er sagt am Schluß seiner Abhandlung: „We conclude by repeating our opinion the inscriptions, the engravings and the majority of the other finds are forgeries; and that those who believe in their authenticity have been the victims of a hoax“¹⁾. Vayson de Pradenne wendet sich nicht minder scharf gegen die Behauptung, die Funde seien echt. Er sagt: „Tout l'ensemble que j'ai vu à Glozel (sauf ce qui provient du four de verrier) forme un bloc indivisible dont aucun élément ne m'a paru antique“²⁾.

¹⁾ Crawford, „L'affaire Glozel“, *Antiquity* 1927, S. 181—188 (S. 187).

²⁾ Vayson de Pradenne. *Une visite à Glozel. Bulletin de la Société préhist. française* 1927 Nr. 6. Ferner *L'Anthropologie* 1927, S. 444. Vgl. ferner: Vayson de Pradenne, *L'affaire de Glozel, Tablettes d'Avignon et de Provence* 1. oct. 1927. Ferner ders. *Les mystérieuses trouvailles de Glozel. L'homme préhistorique* 1927 S. 203—204.

Jetzt hat die Akademie der Wissenschaften in Paris eine geheime Sitzung abgehalten, in der beschlossen worden ist, die Echtheit der Funde durch die Regierung prüfen zu lassen. Minister Herriot hat die Fundstelle bei Glozel unter das Gesetz für die Überwachung geschichtlicher Denkmäler gestellt und den Konservator des Museums von Les Eyzies, Peyrony, beauftragt, zunächst eine Klassifikation der Funde vorzunehmen. Über jeden neuen Fund muß jetzt an das Ministerium berichtet werden. Mit höchster Spannung kann man dem Ausgang des Verfahrens entgegensehen, das fast nicht mehr fraglich erscheint, nachdem man auf der einen Tontafel an der Ecke das Wort „GLOZEL“ in etwas entstellten lateinischen Buchstaben gelesen hat. H. K.

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN MITTELEUROPA UND CHINA IM NEOLITHIKUM UND IN DER BRONZEZEIT.

Durch Anderssons aufsehenerregende Funde in China¹⁾, durch Arnes und Hubert Schmidts²⁾ Arbeiten über diese Funde ist die Frage der Beziehungen zwischen Mitteleuropa und China im Neolithikum und in der Bronzezeit zur Diskussion gestellt worden. Sehr zu begrüßen ist es, daß jetzt von sinologischer Seite aus dazu Stellung genommen worden ist und zwar von O. Franke in einem Aufsatz: „Die prähistorischen Funde in Nordchina und die älteste chinesische Geschichte“ in den Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen³⁾. Franke stellt zuerst fest, daß der Versuch, literarisch den Verlauf chinesischer Ur- und Frühgeschichte festzustellen, nicht weiterführen kann, weil der Inhalt der literarischen Überlieferung längst erschöpft ist. „Nur vom Spaten des Archäologen läßt sich noch neue Erkenntnis erwarten“ (S. 99). Das erste Ansetzen des Spatens — allerdings in den geschichtlich wichtigsten und für die Forschung aussichtsvollsten Gegenden — hat die Erwartungen erfüllt, „die Ergebnisse sind gewaltig“. Franke kommt zu folgendem Schluß: „Es läßt sich nicht mehr bezweifeln, daß in Nordchina zwei Kulturströme zusammengefloßen sind und sich verschmolzen haben: der eine von Nordwesten kommende war der höher entwickelte, der andere der einfachere und rohere.“ Damit wird Hubert Schmidts Theorie von der zweifachen Einwanderung europäischer Völker in China im Neolithikum gestützt. Franke stellt dabei nur das Einströmen fest, die Herkunftsfrage dieser Ströme überläßt er den Prähistorikern. Er weist selbst aber auf die Zusammenhänge der astronomischen und kosmischen Vorstellungen in Babylonien, Iran, Indien und China hin. Das Ergebnis seiner Untersuchungen faßt er dahin zusammen: „Das aber ist die eine große Lehre, die wir den neuen Funden entnehmen: selbständig, fortgebildet und mit eigenem Geiste erfüllt ist das chinesische Kulturgebäude, aber in den Fundamenten stecken bestimmende fremde Elemente, ebenso wie sich in späteren geschichtlichen Zeiten fremde Elemente dem Geistesleben des Chinesen beigemischt haben; mit dem Dogma von der absoluten Autochthonie der chinesischen Kultur, das mit mehr Heftigkeit verfochten worden ist, als angezeigt war, ist es endgültig zu Ende. Die Vermutung drängt sich auf, daß ein fremdes Kulturvolk, vielleicht um die Mitte des 3. Jahrtausends, in Nord-China auf ein anderes, zahlreicheres und roheres, aber bildungsfähiges und begabtes Volk stieß, dem es seine geistigen Erzeugnisse übermittelte.“

Einen weiteren sehr interessanten Gedanken fügt Franke an. Im Schu-king wird dem alten Handels- und Kulturvolk Ti-ha oder Ta-hia eine wichtige Rolle zugewiesen, um 1100 v. Chr. Geburt soll dies Volk nach der chinesischen Hauptstadt Tribut gebracht haben. Franke bringt nun diese Ti-ha in Zusammenhang mit den Tocharern. Er stellt fest, daß das Wort Ta-hia die Wiedergabe eines fremden Namens ist und daß das Volk, das diesen Namen trug, im heutigen Kansu saß, daß es eine hohe Kultur besaß und den Chinesen schon vor der Tschou-Zeit bekannt war. Der Name dieses Volkes lebt nun noch in uralten Orts- und Flußnamen in Kan-su fort „und zwar“, wie Franke wörtlich sagt „genau an der Stelle, wo Andersson seine wichtigsten und reichsten Funde an westlichen Erzeugnissen gehoben hat, zwischen den heutigen Bezirken Ti-tao hien und Tao-ho hien“ (S. 113).

¹⁾ Vgl. Ipek 1927, S. 95, 96. Dort auch Literaturangaben.

²⁾ Vgl. Besprechung Ipek 1927, S. 102 und 103.

³⁾ O. Franke, Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Jahrg. XXIX, Erste Abteilung: Ostasiatische Studien, Berlin 1926, S. 99—114.

So finden die prähistorischen Ergebnisse Anderssons ihre Bestätigung in den ältesten literarischen Überlieferungen. Es darf nicht verschwiegen werden, daß Gustav Haloun¹⁾ der Tocharer-Theorie Frankes in mehreren Punkten entgegengetreten ist — mag dabei die Gleichung Ta-hia = *Tocharoi* — richtig sein oder nicht — eine Frage, die linguistisch von den Sinologen beantwortet werden muß — in jedem Fall steht fest, daß die Überlieferungen der Chinesen von einem Fremdvolk sprechen, das gerade in Kan-su gesessen hatte, einem Volk, auf dessen Spuren — sie führen nur nach Westen zu Europa hinüber — Andersson durch seine Grabungen gekommen ist. Die Theorie der prähistorischen Beziehungen zwischen Europa und China gewinnt immer mehr an Boden, die wichtigsten Folgerungen, auch für die prähistorische Kunst, die sich daraus ergeben, werden immer fester in ihren Fundamenten. HERBERT KÜHN.

PRÄHISTORISCHE JAPANISCHE ZEICHNUNGEN.

Mit 3 Abbildung auf Tafel 75.

In der japanischen Zeitschrift „Kokka“, die in japanischer Sprache mit englischem Résumé erscheint — sie ist in Europa außerordentlich selten — und deren Einsichtnahme ich dem Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Frau Direktor Fischer-Wieruszowski und Herrn Dr. Salmony, verdanke, finde ich einen Artikel von Kenji Takahashi „On the Primitive Painting of Japan in the Ancient Times“ (Kokka Nr. 416, July 1925 Part. I, Kokka Nr. 418, September 1925 Part. II, Kokka Nr. 420, November 1925 Part. III). In diesen Artikeln werden prähistorische japanische Zeichnungen abgebildet und behandelt, die europäischen prähistorischen Zeichnungen sehr ähnlich sind. Der Autor bespricht zuerst einige Bilder, die sich auf Tongefäßen befinden, sie gehören nach Takahashi dem Neolithikum an. Die meisten der Zeichnungen dagegen befinden sich auf einer Art von Bronze-Glocken sogenannten „dotaku“. (Abb. 1—3 Taf. 75.) Sie gehören der Bronzezeit an. Häufig sind auf ihnen Menschen dargestellt (Abb. 1, 2, 3), aber auch Tiere kommen vor, ferner Verbindungen beider, Gruppenbilder, zumeist Bilder von Jagden (Abb. 3). Daneben erscheinen Hausdarstellungen. Im Stil sind diese Bilder sehr archaisch, sie haben als die ältesten bisher bekannten Zeichnungen aus Japan zu gelten. Sie erinnern an spanische Felsbilder des Neolithikums und der Bronzezeit und sind deshalb nicht ohne Bedeutung auch für die europäische prähistorische Kunstforschung. Da an direkte Zusammenhänge der Motive bei so weit auseinanderliegenden Gebieten vorerst trotz der Ergebnisse Anderssons nicht gedacht werden kann, können sie zumindest als ein Beweis für die Gleichförmigkeit der kunstgeschichtlichen Entwicklung des Menschen gelten, eine Gleichförmigkeit, deren tiefster Grund sowohl in der Ähnlichkeit der geistigen wie der wirtschaftlichen Struktur in den parallelen Epochen zu suchen ist. HERBERT KÜHN.

ZUM PROBLEM DER SKYTHENKUNST.

Mit 9 Abbildungen auf Tafel 76—77.

Das Problem der Skythenkunst tritt immer mehr in den Blickpunkt des Interesses. Es erweist sich unmöglich, die germanische Kunst der Völkerwanderungszeit aus sich selbst heraus in kontinuierlich fortlaufender Bewegung zu verstehen. Eine Reihe von Elementen, wie die angesetzten Tierköpfe, wie das Drachenmotiv, wie die Durchbruchtechnik und anderes führen nicht in immer ältere Formen zurück, sondern treten als neue Elemente plötzlich auf, sie haben keine innere Entwicklung in ihren Frühformen, müssen also übernommen sein. Eine frühere Zeit glaubte, die germanische Kunst aus der spätrömischen Kunstindustrie herleiten zu können, ein Gedanke, der etwa für die kauern Tiere bei Salin erscheint. Als gänzlich verfehlt abzulehnen ist der durch die Forschung längst als irrtümlich nachgewiesene Gedanke Zimmermanns²⁾, die germanische Kunst insgesamt auf die römische zurückzuführen. Die germanische Kunst der Völkerwanderungszeit entwickelt sich durchaus selbständig, sie hat aber eine Reihe von Elementen aufgenommen und weiter verarbeitet, die, wie Strzykowski längst erkannte, im Osten ihren Ursprung haben. Diese östliche Kultur, ein unbekannter Nenner, dessen

¹⁾ Gustav Haloun, Seit wann kannten die Chinesen die Tocharer- oder Indogermanen überhaupt? Leipzig 1926.

²⁾ Riegl-Zimmermann, Die spätrömische Kunstindustrie. Wien 1923.

Einwirkung man auch in der avarischen, hunnischen und sarmatischen Industrie erkennt, wird „skythische Kunst“ genannt, wobei zu bemerken ist, daß der Begriff „Skythen“ vollkommen willkürlich ist. Richtiger wäre es, von „Nomadenkunst“ zu sprechen, handelt es sich doch um einen oder mehrere Nomadenstämme Asiens, die ihre Technik, ihre Kunstauffassung, ihre Art der Gestaltung an die umwohnenden Völker, mit denen sie in Berührung kamen, weitergegeben haben. Skythische Elemente sind nun auch in der archaischen chinesischen Kunst erkennbar, besonders in den Jade-Arbeiten, über die Pelliot¹⁾ in hervorragender Weise unterrichtet. So wird das Problem der Skythenkunst zu einer Frage, die von gleicher Bedeutung für die Erforschung der germanischen Kunst wie der chinesischen Kunst ist, einer Frage, die immer mehr in den Zentralpunkt der prähistorischen und frühgeschichtlichen Kunstuntersuchung tritt und die nicht nur für die Kunstgeschichte und Urgeschichte sondern wegen der großen Folgerungen für die Menschheitsgeschichte überhaupt von größter Tragweite ist.

In der letzten Zeit ist nun das Problem von verschiedener Seite aus angefaßt worden. Kozlow²⁾ berichtet über die Ergebnisse einer Expedition in die Nord-Mongolei. Boroffka behandelt in diesem Band (S. 23 ff.) Gewebe in skythischem Stil (Fig. 4 Taf. 76). Es ist das erste Mal, daß solche Gewebe gefunden worden sind. Er stellte sie in Parallele zu typischen Skythenarbeiten in Metall, von denen wir einige (Taf. 76) abbilden. Boroffka weist hin auf griechische Einflüsse, die in manchen Skythenstücken erkennbar sind, er sagt, daß zum ersten Mal in der Nord-Mongolei Kunstwerke gefunden worden sind, die griechischen Geist zeigen. Weiter sind assyrische Einflüsse erkennbar, diese ganze Kunst hängt aber auf das engste mit China zusammen, es gibt Gewebe, auf denen chinesische Landschaften erscheinen, chinesische Motive kehren ebenso häufig wieder.

Einen weiteren Beitrag zu der sehr schwierigen Frage der Skythenkunst bringt Gero von Merhart in seinem hervorragenden, noch längst nicht genügend ausgeschöpften Werk: *Bronzezeit am Jenissei*³⁾. Er untersucht die Zusammenhänge der sibirischen Bronzezeit mit Europa und Asien, mit dem skythischen Kulturkreis, von dem aus auch wieder viele Beeinflussungen erkennbar sind, Beeinflussungen, die ebenso in der germanischen Kunst der Völkerwanderungszeit sichtbar sind. Er spricht von einer „Parallelerscheinung, die wie die Auswirkung eines dem ganzen Stil innewohnenden Gesetzes erscheint und bei Formen, die nachweislich auf dieselbe Wurzel zurückgehen, notwendig zu einer gewissen Ähnlichkeit der Produkte führen muß“ (S. 162). (Fig. 2 Taf. 77.)

Ein Beitrag von großer Bedeutung zu dem Problem bietet Fettich in drei Arbeiten, einmal in der im Ipek erschienenen⁴⁾, dann in einer anderen Arbeit⁵⁾, betitelt „Das Kunstgewerbe der Avarzeit in Ungarn“ und drittens in einer Arbeit über Drachendarstellungen im ungarländischen Denkmalmaterial der Völkerwanderungszeit⁶⁾. Da die erstgenannte Arbeit den Lesern des Ipek bekannt sein dürfte, die zweite unten S. 215 eine eingehende Besprechung erfährt, sei hier nur auf die dritte hingewiesen, in der Fettich an reichem Material (Abb. 3—5 Taf. 77) nachweist, daß es in altgermanischer Kunst nicht nur Stil I und Stil II nach Salins Bezeichnung gäbe, sondern daß auf südgermanischem Gebiet noch ein anderer Typus hinzukommt, den er den „Tiertypus mit offenem Maule und geripptem Körper“ (S. VI) nennt. Dieser Typus nun kommt ebenso auf ungarländischem Boden vor bei den Avarn, ferner in Rußland, ja, auch in China. Fettich sagt: „Nicht allein der Tierstil, sondern auch das Material und die Schnallenform verraten eine

¹⁾ Pelliot, *Yade. Archaïques de Chine*. Paris 1925. 35 Seiten, 46 Tafeln.

²⁾ P. K. Kozlov, *Comptes rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de la Mongolie*. Académie des sciences de l'URSS. Leningrad 1925 (russisch). 58 Seiten. Vgl. dazu: Perceval Yetts, *Discoveries of the Kozlov Expedition*. The Burlington Magazine, April 1926, 16 Seiten, 4 Tafeln.

³⁾ Gero von Merhart, *Bronzezeit am Jenissei*. Wien, Verlag Anton Schroll 1926, 189 Seiten, XII Tafeln, 65 Abb. im Text.

⁴⁾ Ferdinand Fettich, *Über die Erforschung der Völkerwanderungskunst in Ungarn*. Ipek 1926, S. 265—272, 8 Tafeln.

⁵⁾ Ferdinand Fettich, *Az Avarkori müipar Magyarországon* (Das Kunstgewerbe der Avarzeit in Ungarn). (Ungarisch und deutsch.) *Mitteilung I. Archaeologia Hungaria*, 1926, S. 1—66, 7 Tafeln.

⁶⁾ Ferdinand Fettich, *Sárkányábrázolások a Magyarországi népvándorlaskori emlékananyagban*. (Drachendarstellungen im ungarländischen Denkmalmaterial der Völkerwanderungszeit. (Ungarisch und deutsch.) *Archaeologiai Értesítő* 1923—1926 Bd. XL, S. 157—172, 5 Tafeln.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Japan, prähistorische Gravierungen auf Bronze
Zu Mitteilung S. 199



Fig. 1. Goldplatte. Skythisch. (Leningrad, Eremitage.) Nach Kozlov-Boroffka

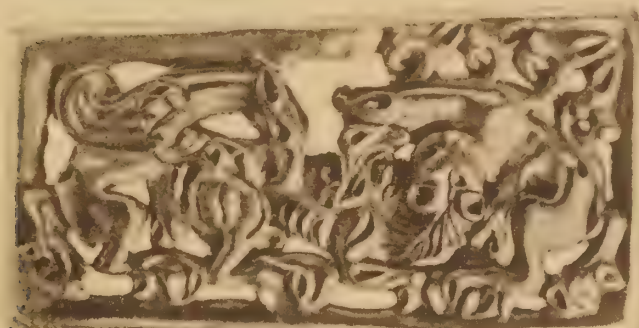


Fig 2. Schmuckplatte. Skythisch. Nach Kozlov-Boroffka



Fig. 3. Schmuckplatte. Skythisch. Nach Kozlov-Boroffka

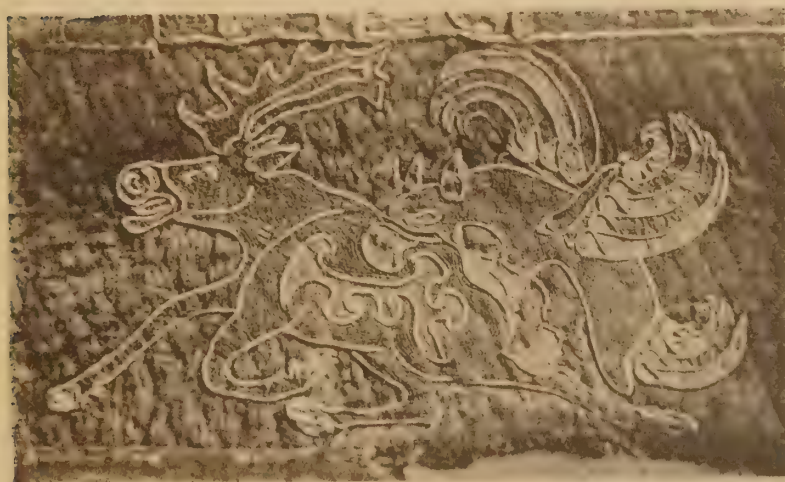


Fig. 4. Gewebe im skythischen Stil. Nord-Mongolei.
Nach Kozlov-Boroffka. Zu Mitt. S. 199—201



Fig. 1. Gürtelplatte aus Bronze. Sarmatisch. Nat. Gr. Nach Sirén. Zu Mitt. S. 199—201

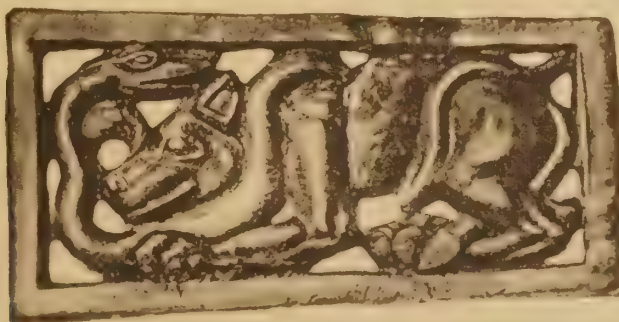


Fig. 2. Zierplatte. Gold. Westsibirien. Nach G. v. Merhart. Zu Mitt. S. 199—201



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 3. Ungarn, Fundort unbekannt. Zahnschnittornamentik. Fig. 4. Fönlak, Kom. Temes, Ungarn. Etwas vergr. Fig. 5. Desgl. Sämtl. nach Fettich. Zu Mitt. S. 199—201 u. Bespr. S. 215—218

derartige Gleichförmigkeit, daß sich die Voraussetzung einer Vergangenheit dieses Tierstils von selbst ergibt und die behandelten Exemplare insgesamt auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführen. Auf Grund der Kenntnis des zum Vergleich zur Verfügung stehenden Denkmälerbestandes muß als Quelle mit großer Wahrscheinlichkeit die „skythische“ Kunst angegeben werden“ (S. VII und VIII). So führt ein in der altgermanischen wie der chinesischen Kunst immer wieder vorkommendes Motiv auf dieselbe Wurzel, die Skythen, zurück und nur so ist die Ähnlichkeit der germanischen und chinesischen Ornamentik in nicht wenigen Typen erklärlich.

Diesen Zusammenhang erkannte auch Sirén, wenn er in Band VII der „Ars Asiatica“¹⁾ chinesische und skythische Fundstücke zusammen mit sarmatischen und gotischen abbildet (Abb. 1 Taf. 77). Hinzuweisen ist auch auf die Arbeit von Wolfgang Schultz²⁾, der in einem Artikel über „Tierköpfe mit tierverzierten Feldern in Oseberg und Wendel“ auf die Zusammenhänge der späteren frühgermanischen Kunst, besonders der Ornamentik des Osebergsschiffes mit der Skythenkunst hinweist. Da Wolfgang Schultz auch auf Ähnlichkeiten in mythologischer Beziehung aufmerksam macht, ist seine Arbeit von Bedeutung für den ganzen Komplex.

Es ist sehr zu hoffen, daß diese Fragen, die von so großer Wichtigkeit sind, bald einer weiteren Klärung entgegengeführt werden.

HERBERT KÜHN.

ZUM HAKENKREUZ.

Mit 13 Abbildungen auf Tafel 78.

Daß sich im Heimatgebiete der Linearkeramik eine alte Bevölkerungsschicht lange Zeit gehalten hat, bezeugt u. a. der Mäander als keramisches Ziermotiv. O. Menghin³⁾ hat mit Hinblick auf die bekannten Mäanderzeichnungen von Mezine⁴⁾ die Vermutung ausgesprochen, daß der linearkeramische Mäander auf Ahnen aus der jungpaläolithischen Ostkultur zurückgehen kann, und er hat im Zusammenhange mit dieser Frage darauf hingewiesen, daß schon die ältesten bandkeramischen Mäander, da sie bereits stark zersetzt sind, ein älteres, reineres Stadium annehmen lassen. Dem ist hinzuzufügen, daß jene bandkeramischen Mäander im allgemeinen genau so wie die von Mezine flächenbedeckend ausgeführt sind.

Noch ein weiteres Moment mag dafür sprechen, daß in der Bandkeramik, selbst in späten Phasen, solche uralten Elemente weiterleben. H. Mötefindt⁵⁾ hat herausgefunden, daß die Mäander von Mezine Hakenkreuzgebilde darstellen, deren Kern ein Mittelquadrat ist, also ein von dem gewöhnlichen Hakenkreuz abweichendes. Dieses Hakenkreuz ist weit verbreitet, es taucht in besonders großer Häufigkeit in der bulgarischen Tellstufe auf⁶⁾. Es findet sich dann beispielsweise in Susa I⁷⁾, auf nubischen Gefäßen⁸⁾, sogar in Amerika, auf der gewissen so verblüffend an Susa erinnernden Keramik⁹⁾. Auf irgendeinem Wege wird dieses Hakenkreuz wohl mit der in Mezine auftretenden Form zusammenhängen.

Es scheint nicht ausgeschlossen, daß die genannte Hakenkreuzform der Ausgangspunkt des Kreuzmotives ist, das wir so häufig im Bereiche des vorderasiatischen Kulturkreises antreffen¹⁰⁾. Den Weg,

¹⁾ Henri Rivière, Élisée, Munthe, Sirén, Documents d'art Chinois de la Collection Osvald Sirén. Ars Asiatica VII. Paris und Brüssel 1925, Verlag G. van Oest.

²⁾ Wolfgang Schultz, Tierköpfe mit tierverzierten Feldern in Oseberg und Wendel. Eine stilgeschichtliche Untersuchung. Mannus 17. Band 1925, S. 344—366.

³⁾ Hoernes-Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst, S. 774.

⁴⁾ A. a. O. Abb. S. 135, 1.

⁵⁾ Wiener Prähistorische Zeitschrift X, 1923, S. 122.

⁶⁾ Hier nur ein paar Beispiele aus der Fülle: R. Popow, Proistoridscheskata Denewa mogila (Bull. de la Soc. Archéol. Bulgare IV, 1914), Abb. 170A, 173A; C. Schuchhardt, Cernavoda, Abb. 6 und 14.

⁷⁾ Mémoires de la Délégation en Perse XIII, Taf. XV, 1, XVII, 4.

⁸⁾ H. Junker, El-Kubanieh-Nord (Akad. d. Wiss. in Wien, Denkschriften, 64. Bd., 3. Abh.), Blatt 5, Fig. 21, 22.

⁹⁾ W. Bremer, Das technische Ornament in der bemalten steinzeitlichen Keramik (Präh. Zs. XVI, 1925), Abb. 38.

¹⁰⁾ Z. B. Mém. de la Délégation en Perse XIII, Taf. II, 1, 4; Taf. VII, 1. Aus Vorderasien ist dieses einfache Kreuz auch noch Südostasien gelangt, wo es eingeritzt auf Tonstempeln vorkommt, z. B. H. Mansuy, Stations préhistoriques de Somrou-Seng et de Longprao (Hanoi 1902), Taf. XIII, 1—4.

auf dem sich diese Umbildung vollzogen haben kann, deuten ein paar ritzverzierte Gefäßdeckel aus dem Tell Denew in Bulgarien an (Abb. 1, 1—3, nach Bull. d. l. Soc. Arch. Bulg. IV, 1914). Wir sehen da in Fig. 1 (einem Deckel) noch die alte Grundform; die Ecken sind mit Winkellinien ausgefüllt. Im nächsten Stadium (Fig. 2) ist die Grundform bereits aufgelöst, läßt sich aber noch erkennen; das Grundviereck ist von einem zweiten Viereck eingeschlossen. Schließlich wird (Fig. 3) der Verfall noch stärker; durch Vermehrung der ursprünglichen Langschenkel des Hakenkreuzes unter Hinzuziehen der Winkelfüllung entsteht eine ausgesprochene Kreuzform; das Mittelviereck ist jetzt sogar zweifach umrahmt. In gleicher Ausführung, nur unter Weglassung der Mittelvierecke finden wir dann dieses Kreuz in verschiedenen Gegenden und zu verschiedenen Zeiten, z. B. auf kretischen Ornamentsiegeln frühminoischer Zeit (Fig. 10, nach Mouklins, Grèce préclassique I, Fig. 101), auf einem Tonstempel der Jordansmühler Kultur in Böhmen (Fig. 12 nach Stochý, Pravěk Země České I, Taf. LIII, 14).

Die bulgarischen Beispiele vermitteln gut die Vorstellung, wie aus jenem alten Hakenkreuz ein einfaches Kreuz werden konnte. Ein wichtiger Zeuge dafür, daß sich das einfache Kreuz aus dem Gebilde mit Mittelviereck entwickelt hat, ist die Schale von Mali Drum in Serbien, Abb. 5. (nach Glas LXX, 1906, Taf. XXIX). Die Innenseite weist bei flüchtigem Betrachten ein gewöhnliches Kreuz; die Winkelfüllung aber zeigt durch ihre verschiedene Richtung, daß der Maler die nach vier Richtungen zu verlängernden Seiten betonen wollte, also das Viereckshakenkreuz noch empfunden haben muß. Mit einem normalen Hakenkreuz verbunden, finden wir das mit Mittelviereck eingeritzt auf einem Tongefäße aus Wladimirovka (Fig. 13, nach Tallgren, Pontide préscythique, Eurasia Septentrionalis Antiqua II, 1926, S. 123, Abb. 4), nur daß hier das zentrale Viereck nicht ganz ausgezogen ist.

Aus dem Hakenkreuz mit zentralem Viereck ist wohl auch das auf dem Boden eines Gefäßes aus Tordos eingeritzte Gebilde Fig. 6 hervorgegangen. Aus diesen wieder konnten sich durch noch weitergehende Vereinfachung die kammartigen Zeichen Fig. 7—9 (nach Z. f. Ethnol. 35, 1903, S. 457) bilden. Dann sind aber diese kammähnlichen Endstadien nicht mit dem „Kammotiv“ von Susa in Verbindung zu bringen, wie A. v. Scheltema (Artikel „Hakenkreuz“ im Reallexikon der Vorgeschichte) will¹⁾. Es ist in diesem Zusammenhange nicht zu übersehen, daß auch das übliche Hakenkreuz in Siebenbürgen mitunter mit Kammenden versehen auftritt (Fig. 4, nach Mitteil. d. Präh. Kom. d. Ak. d. Wiss. in Wien I, S. 375).

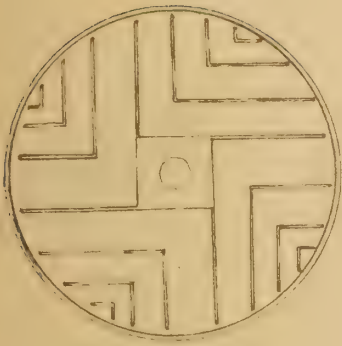
Zur Auflösung der alten Hakenkreuzform kann die Entwicklung der Spiralornamentik beigetragen haben. An gewissen Beispielen erkennt man, daß die Spirale ebenso wie schon die Mäander von Mezine tapetenartig verwendet wurde; das ist z. B. in Lengyel und in Butmir der Fall. In derselben Art ist dann auch die reiche Spiraldekoration der Ägäis gehalten. Fig. 11 (nach Bossert, Alt-Kreta²⁾, Abb. 28) gibt ein Ritzmuster auf einem Tongefäß aus Syros wieder (bei dem die Spiralen schon durch konzentrische Kreise ersetzt sind. An den zahlreichen Beispielen von den Kykladen, Kreta und dem griechischen Festlande³⁾ sehen wir, wie auch Spiralen aus einem Mittelviereck herausgedreht sind⁴⁾. Diese Bildung ist wohl unabhängig vom Mäander der Mezineart auf die Weise entstanden, daß rahmenfüllende Spiralreihen spielerisch gekreuzt und kombiniert wurden⁴⁾. Auf dem Muster Fig. 11 sind die Spiralen nicht nur in horizontaler und vertikaler Richtung miteinander verbunden, sondern auch schräg von links oben nach rechts unten. Wäre man noch weiter gegangen und hätte auch die linke untere Spirale jedes Viereckes mit der rechten oberen verbunden, dann hätte man gleichzeitig den Viereckswirbel und das einfachere Hakenkreuz, natürlich nicht mit Haken- sondern Spiralenden erhalten, eine Form, die heute noch auf

¹⁾ Das „Kammotiv“ von Susa halte ich als aus Tierdarstellung entsprungen; es drückt sich darin das Wirken desselben Geistes aus, der aus dem, fast kreisförmigen Gehörn der Steinböcke (*Mémoires de la Délégation en Perse* XIII, Taf. I, 4) lose angebrachte, vervielfachte Halbkreise (a. a. O. Taf. VI, 1) oder aus noch deutlich als solche erkennbaren Vögeln (a. a. O. Taf. XVIII, 5) ganz schematisch schuf, die dann endlos aneinandergereiht wurden (a. a. O. Taf. X, 5, 7, Taf. XX, 1).

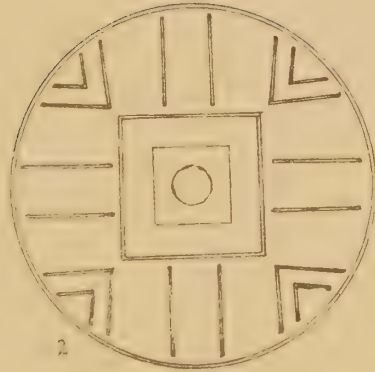
²⁾ H. Bossert, *Alt-Kreta*²⁾, Abb. 27, 29, 32, 50, 167, 206.

³⁾ Diese Form wird noch heute in der Ukraine auf Ostereier gemalt, vgl. Ščerbakivsky, *Les oeufs de Pâque ucrainiens et l'origine de leur ornementation* (Travaux de la Société des Sciences Historiques et Philologiques Ukrainienne à Prague I, 1925), Taf. I, 3, 15, 17.

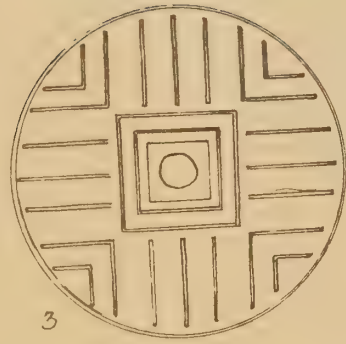
⁴⁾ Instruktives Beispiel: die Decke des Kuppelgrabes von Orchomenos, Bossert a. a. O. Abb. 206.



1



2



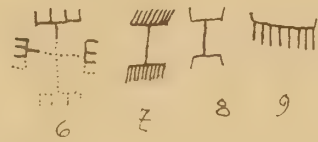
3



4



5



6



7



8



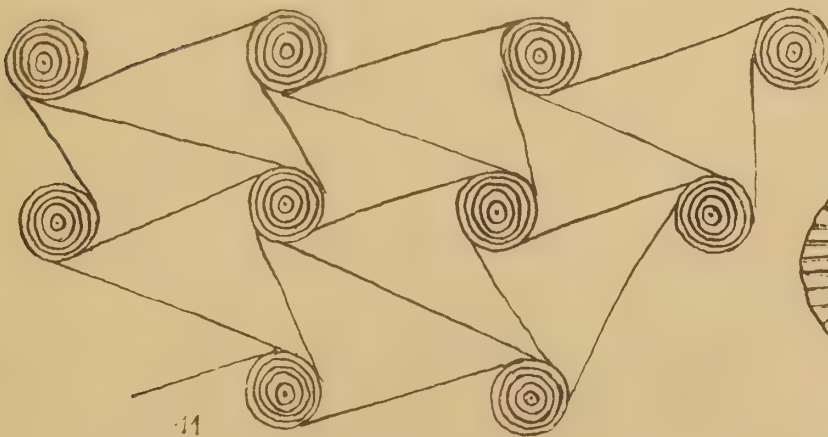
9



13



10



11



12

Zum Hakenkreuz. Zu Mitt. S. 101

ukrainischen Ostereiern, in Farben ausgeführt, zu finden ist¹⁾. Man könnte sich immerhin vorstellen, daß diese Entwicklung in der Spiralornamentik einen Einfluß auf die des eckigen Hakenkreuzes ausgeübt hat.

L. FRANZ.

EIN ALTMEXIKANISCHES TEMPELMODELL.

Mit 3 Abbildungen auf Taf. 79.

Vor kurzem wurde in der Hauptstadt Mexiko ein fast mannshohes Werkstück aus Stein ausgegraben, das ohne Zweifel ein Modell oder einen Entwurf für einen Tempel aus vorspanischer Zeit darstellt. Eine Treppe mit breiten, relief-verzierten Wangen führt auf der Vorderseite des Unterbaus zu dem Heiligtum empor; die Seitenflächen sind mit Figuren geschmückt.

Fragen wir uns zunächst, was uns berechtigt, dies Monument für den Entwurf zu einem Tempel anzusehen, so geben uns die alten Überlieferungen und die erhaltenen Reste von Tempeln genügend Anhaltspunkte. Der mexikanische Tempel, *teocalli*, „Gotteshaus“ genannt, stand auf einer Pyramide, *tzaqualli*, „das Umschlossene“, wohl so genannt, weil von einer Mauer umgeben. Man hat oft die Pyramidenbauten der Mexikaner mit denen der alten Ägypter in Verbindung zu bringen versucht. Allein die Überlegung, daß die mexikanischen Pyramiden massiv sind und nur als Unterbauten für Tempel dienten, während die der Ägypter Grabbauten waren, die den Zweck hatten, die Mumien der Fürsten mit allen ihren Kostbarkeiten in sich aufzunehmen, dürfte die gänzlich verschiedene Entstehung erweisen. Wie etwa die Tempelanlagen der alten Azteken aussahen, lehrt uns eine Zeichnung im Atlas des Duran, welche den großen Doppeltempel von Mexiko darstellt, der dem Hauptgotte *Huitzilopochtli*, „Kolibri des Südens“, und dem Regengotte *Tlaloc*, „der aufsprießen macht“, geweiht ist. Beide Tempel stehen aneinander geschmiegt auf einem Pyramiden-Unterbau; zu ihnen führen zwei von Wangen eingefasste Treppen empor. So schmucklos, wie es nach dieser primitiven Zeichnung scheinen könnte, waren allerdings die mexikanischen Tempel nicht, sie waren vielmehr nach den alten Berichten außen und innen prächtig verziert und von hoher bautechnischer Vollendung. Aus diesen und ähnlichen Zeichnungen in mexikanischen Bilderhandschriften können wir demnach einiges über den Aufbau der Tempel ersehen; daneben sind ein paar der alten Tempelpyramiden noch heute im Lande erhalten geblieben. Die Tempel sind freilich zerstört, nur der in großen Stufen angelegte Unterbau läßt die Anlage ungefähr erkennen. Wir werden also nach diesen Analogien auch das neugefundene Werkstück für einen Entwurf zu einem Tempel ansprechen dürfen.

Dazu kommt noch sein Reliefschmuck, der, soweit das nach der hier wiedergegebenen Aufnahme möglich ist, erklärt werden soll. Auf der Vorderseite des eigentlichen Tempels ist die Sonnenscheibe mit ihren Strahlen nach acht Richtungen (= 2×4 Himmelsrichtungen) zu sehn. Zwischen diesen Strahlen stehen symbolische, ebenfalls als Sonnenstrahlen angeordnete Darstellungen des grünen Edelsteins, *chalchihuitl*, der den Glanz der Sonne charakterisieren soll. In der Mitte der Sonnenscheibe ist das Zeichen *nauí olin*, 4 Bewegung, zu sehen, das Emblem der gegenwärtigen Sonne, der vier andere vorgeschichtliche Sonnen oder Zeitalter vorhergingen und die durch Erdbeben (*olin*) dereinst ein Ende finden wird. Ein dieser Sonne entsprechendes Sonnenbild ist auf einer steinernen Opferblutschale im Brit. Museum, London angebracht, die wir zum Vergleich mit unserem Monument, daneben wegen ihrer künstlerischen Fertigung, vorführen. — Es ist also sehr wohl möglich, daß unser Tempelmodell einen Entwurf zu einem Sonnentempel darstellt.

Die rechte, nördliche Tempelwand zeigt das Datum *ce tecpatl*, 1 Feuerstein. Der Feuerstein wurde im alten Mexiko lorbeerblattförmig dargestellt, da die Opfermesser aus diesem Material so gestaltet waren. Um ihn zu personifizieren, wurde er mit einem Auge und großen Hauern ausgestattet, wie wir ihn auch hier sehen. Ferner finden wir das Feuersteinmesser in Codices häufig im Monde gezeichnet. Offenbar hat man es seiner Lorbeerblattform wegen mit dem Halbmonde identifiziert. Nun zeigt aber unser als Menschenkopf gedachter Feuerstein noch ein weiteres Gebilde an der Schläfe, einen Ring mit Voluten, der als „rauchender Spiegel“ zu deuten ist und eine Hieroglyphe des Gottes *Tezcatlipoca*,

¹⁾ V. Ščerbakivsky, *Les oeufs de Pâque ucrâiniens et l'origine de leur ornementation* (Soc. des Sciences Historiques et Philologiques Ukrainienne à Prague, 1925), Taf. I, 3.

„rauchender Spiegel“, darstellt. Tezcatlipoca aber ist ein Mondgott. Wir sehen also, wie der Kreis sich schließt. Das ganze Seitenrelief ist auf den Mond zu beziehen; es entspricht der Himmelsrichtung Norden. Außerdem ist Wasser und Feuer vor dem Munde des Feuersteins angegeben, was die mexikanische Hieroglyphe für „Krieg“, atl-tlachiaolli, wiedergibt. Als Vergleichsstück geben wir ein im Museo Nacional de Mexico befindliches Steinmonument, das in fast genau entsprechendem Relief das Steinmesser mit seinen Attributen zeigt.

Mit den Reliefs auf dem Unterbau unseres Modells läßt sich bis jetzt wenig anfangen. Die beiden unteren der Treppenwangen scheinen Daten zu sein, für die reichgeschmückten Figuren der Seitenwand müssen genauere Wiedergaben abgewartet werden.

Dies Werkstück, in seiner Art bisher einzigartig, dürfte zur Beurteilung der mexikanischen Architektur und Reliefkunst recht bedeutsam sein, auch lehrt es mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß die alten Mexikaner zuweilen, wenn nicht immer, ihre Architekturen erst entwarfen, bevor sie sie ausführten.

H. KUNIKE.

NEUE ZEITSCHRIFTEN.

In der letzten Zeit ist eine Reihe neuer Zeitschriften erschienen, die Beachtung verdienen.

Im Jahre 1927 eröffnete O. G. S. Crawford eine Vierteljahrsschrift „Antiquity“, von der man schon nach den ersten drei vorliegenden Heften sagen kann, daß sie zu den besten prähistorischen Zeitschriften der Welt gehört. Die Redigierung der Zeitschrift ist mustergültig, erste Gelehrte arbeiten an ihr mit. Reiche Übersichten weisen auf alles Wichtige in der Forschung hin. Unter der Rubrik „Notes and News“ findet man Mitteilungen über wichtige Funde, neue Grabungen, neue Problemstellungen. Ein reicher Besprechungsteil vermittelt die Kenntnis der wichtigen Literatur. In den ersten drei Heften finden sich u. a. folgende Arbeiten: Trotter, Stonehenge as an Astronomical Instrument. V. Gordon Childe, The Danube Thorougfare and the Beginnings of Civilization in Europe. Cunnington, Prehistoric Timber Circles. Mawer, Place-names and archaeology. Randall MacIver, The Etruscans. Crawford, L’Affaire Glozel. Stevens, Ancient Writers on Britain. Cecil Curwen, Prehistoric Agriculture in Britain. Alexander O. Curle, The Development and Antiquity of the Scottish Brochs. Turville Petre, Prehistoric Galilee. Collingwood, Oswald Spengler and the Theory of Historical Cycles. Ausgezeichnete Abbildungen, die auf besonderen Tafeln erscheinen, erhöhen den Wert der Abhandlungen, deren Text englisch ist. Wir wünschen der neuen Zeitschrift ein langes Leben.

In Frankreich erscheint seit 1926 eine neue Zeitschrift „L’homme préhistorique“, die an die 1914 eingegangene Zeitschrift desselben Namens anknüpft. Die alte Serie hatte 12 Jahrgänge — seit 1903 — der neue Jahrgang 1926 — also nach 12jähriger Pause — setzt die Tradition fort und heißt dreizehnter Jahrgang. Die Zeitschrift, begründet von Chervin und A. de Mortillet, wird jetzt geleitet von A. de Mortillet, und C. Courty. Eine Reihe wertvoller Artikel ist bereits erschienen. Aus der großen Fülle seien nur wenige genannt: Henri Martin, Machoire humaine de la Quina. F. Regnault, Theories anciennes et récentes sur l’origine de l’homme. A. de Mortillet, Poteries Champenoises ornées au graphite. Germain Sicard, Inventaire des dolmens de l’Aude. Coutil, Inventaire des Monuments mégalithiques du département de l’Orne. Saint-Périer, Quelques pièces inédites de la grotte des Harpons. Armand Viré. Poteries ornées au graphite. E. Passemard, Le peuplement de la Corse. Skutil, Les trouvailles moustériennes en Crimée. Haakon Shetelig, La première immigration en Norvège. Hemery, Casque de l’âge du Bronze. A. de Mortillet, Évolution de la Fibule. Vayson de Pradenne. Les mystérieuses trouvailles de Glozel. An die Artikel jedes Heftes schließen sich redaktionelle Notizen und Mitteilungen. Leider fehlen der Zeitschrift Tafeln, die Abbildungen kommen so nicht zu ihrem Recht. Die Zeitschrift, deren Jahrgang über 300 Seiten umfaßt, erscheint bei Gamber, Paris. Es ist zu hoffen, und zu wünschen, daß die Zeitschrift viele Abonnenten findet.

Seit 1925 erscheint bei Hiersemann in Leipzig „Die Eiszeit“, eine Zeitschrift, die von Josef Bayer in Wien herausgegeben wird und die sich der Erforschung der Eiszeit widmet. Die Begründung dieser Zeitschrift ist außerordentlich zu begrüßen, hat es bisher doch an einer Zeitschrift gefehlt, die die Zentralstelle ist für die vielen Fragen, die mit dem großen Phänomen der Eiszeit zusammenhängen. Ein großer Teil der Artikel ist naturgemäß geologisch, nicht wenige dagegen beschäftigen sich aber auch



Abb. 1. Mexiko. Tempelmodell aus Stein. Zu Mitt. S. 203—204



Abb. 2. Mexiko. Opferblutschale.
Brit. Mus. London



Abb. 3. Mexiko. Steinmonument mit d. Zeichen
1 Feuerstein. Museo Nacional de Mexico

MITTEILUNGEN

mit der Erscheinung der Kunst im Paläolithikum. Von den Artikeln, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind, seien genannt: Kozlowski, Die ältere Steinzeit in Polen. Bayer, Die eiszeitlichen Venusstatuetten-Götterfiguren. Bayer, Die neuen Funde von Mainz und Kostienki. Bayer, Eine Mammutjägerstation im Löß bei Pollau. Ein besonderer Wert der Zeitschrift liegt in der Behandlung der östlichen Stationen, so berichtet Hillebrand über Funde aus dem ungarländischen Paläolithikum, Vitásek über die Eiszeit in der Tschechoslowakei, Ščerbakiwskyi, Über eine paläolithische Station in der Ukraine, Wichmann und Bayer, Über eine Station in Niederösterreich, Szombathy, Über die Menschenreste aus der Fürst-Johannes-Höhle bei Lautsch in Mähren. Die Zeitschrift hat sich schon viele Freunde erworben, sie wird sicherlich ihr Verbreitungsgebiet immer weiter ausdehnen können.

In Helsingfors erscheint eine neue prähistorische Zeitschrift: *Eurasia Septentrionalis Antiqua*, abgekürzt: *Esa*, Zeitschrift für Erforschung der osteuropäischen und nordasiatischen Archäologie und Ethnographie. Die Zeitschrift wird herausgegeben von Sirelius und Tallgren, sie erscheint bei Harrassowitz, Leipzig, Geuthner, Paris und Luzac, London. Die beiden bisher vorliegenden Bände bringen sehr interessante und höchst wertvolle Arbeiten zur Urgeschichte Osteuropas, sie erscheinen in deutscher oder französischer Sprache. J. Manninen behandelt die Ethnologie des Einbaums, A. V. Schmidt gibt Beiträge zur Erforschung der Kulturen Ostrußlands in der Zeit der Völkerwanderung, Rykow bearbeitet die Chvalynsker Kultur der Bronzezeit an der unteren Wolga, Tallgren bringt Ausgrabungen in Maklašeevka, Chudjakov eine Abhandlung über Hockerbestattungen im Kasan-Gebiet. Smoline veröffentlicht eine Arbeit: „La nécropole d'Abachévo“, Jakounina-Ivanova einen Aufsatz: „Une trouvaille de l'âge de la Tène dans la Russie méridionale“. Es schließt sich eine höchst wichtige besprechende archäologische Bibliographie Osteuropas, von Tallgren bearbeitet, an. Der zweite Band ist eine geschlossene, größere Arbeit von Tallgren „La Pontide préscythique après l'introduction des métaux“. Der zweite Band ist 1926, der erste nachträglich 1927 erschienen. Die Zeitschrift, die gerade das so unaufgeschlossene, aber für die gesamte europäische prähistorische Forschung so wichtige Gebiet des Ostens behandelt, hat große Aufgaben vor sich. Unter der hervorragenden Leitung Tallgrens und Sirelius' wird die Zeitschrift ein wertvoller Führer sein, der bisher fehlte.

Der „*Ethnologische Anzeiger*“, seit 1926 erscheinend unter der Redaktion von Heydrich und Buschan hat sich zur besonderen Aufgabe gestellt, die völkerkundliche Bibliographie zusammenzustellen. Der Völkerkunde fehlte bisher eine bibliographische Zusammenfassung und da gerade ihr Stoff so außerordentlich zerstreut ist, wird sich die Zeitschrift schnell viele Freunde erwerben. Sie bringt neben dem ersten Teil, der nur die Titel der Arbeiten veröffentlicht, auch Besprechungen und schließlich kurze Mitteilungen über Kongresse, Ausstellungen, Personalfragen. Die Zeitschrift füllt eine wichtige, oft sehr unangenehm fühlbar gewesene Lücke. Sie erscheint in der Schweizerbarthschen Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

„*Artibus Asiae*“ heißt eine redaktionell hervorragend geleitete Zeitschrift, die Alfred Salmony und Carl Hentze herausgeben. Die Zeitschrift erscheint im Avalun-Verlag in Hellerau bei Dresden, sie ist mustergültig ausgestattet. Der Druck ist groß und klar, die Abbildungen eingeklebt in den Text und so geordnet, daß jede Seite ein gewähltes Bild ergibt; es gibt nicht viele Zeitschriften, die einen so ästhetischen Eindruck machen. Erschienen ist der Jahrgang 1925/26 und zwei Hefte des Jahrgangs 1927. Die Artikel sind geschrieben in deutscher, englischer oder französischer Sprache. Aus der Reihe der Aufsätze seine folgende genannt: Eduard Erkes, The beginnings of art in China. Carl Hentze, L'Exposition du Musée Cernuschi. Osvald Sirén, Quelques observations sur les imitations des anciennes sculptures chinoises. Coomaraswamy, Notes on Indian paintings. Heinrich Glück, Die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Grabmals des Huo Kiu-Ping. Lartigue, Au tombeau de Houo K'iu-Ping. Salmony, Neue Sung-Keramik im Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Dieser Zeitschrift, die besonders die frühen Kunsterscheinungen des Ostens pflegt, Fragen, die auch für die prähistorische Kunst Europas von Bedeutung sind, seien recht viele Leser gewünscht.

H. K.

BESPRECHUNGEN — COMPTES RENDUS

ECKART VON SYDOW, Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker. Internationaler psychoanalytischer Verlag. Imago-Bücher X 1927, 182 Seiten, 20 Tafeln.

Die Methode Eckart von Sydows ist nicht die des Einzelwissenschaftlers, der vom Material ausgeht und aus der Fülle des Materials zu Schlüssen kommt, nicht die induktive, sondern die deduktive Methode, die von der Idee als primärem Komponenten herkommend, das Material zur Deutung heranzieht. Diese Methode, eine mehr philosophische Betrachtung, kann leicht zu Mißerfolgen führen, wenn es Ziel und Aufgabe ist, ein Material historisch-gliedernd darzustellen. Diese Methode wird aber fruchtbar und wertvoll, wenn über das Material gleichsam in die Ur- und Hintergründe der Erscheinungen der Blick gerichtet wird. Eine solche Arbeit, die unbeschadet der Gesamtblickrichtung Schwächen im Einzelnen aufweisen kann, wird wichtig dadurch, daß sie neue Ideen, Gesichtspunkte, Anregungen bringt, daß sie weiterführt über Einzelheiten hinaus zu großen Gemeinsamkeiten individueller Erscheinungsformen des Gegebenen, zu Deutungen, Klärungen und Erklärungen, die nicht immer dem auf das Spezielle gerichteten Blick des wissenschaftlichen Forschers sich offenbaren. So bildet dies neue Buch Sydows eine wertvolle Bereicherung der Literatur. Es will metaphysisch Sinn und Symbol der Anfänge der Kunst, der Kunst der Naturvölker, ausdeuten und offenbaren. Es ist ganz an Freud und seiner Schule orientiert, demjenigen, der der Psychoanalyse ablehnend gegenübersteht, wird deshalb auch dieses Buch nichts zu sagen haben. Da der Kampf um die Fragen der Psychoanalyse, ihren Wahrheitswert, ihre Bedeutung und Aufgabe noch nicht abgeschlossen ist, muß auch die Stellungnahme des Referenten diesem Buche gegenüber eine subjektive sein, sie richtet sich nach der Beziehung zu der psychoanalytischen Forschung.

Sydows Gedankengang ist folgender: Es gibt drei Wege zur Erkenntnis der naturvölkischen Kunst, sie sind bestimmt durch die drei Faktoren des Kunstwerks: Form, Inhalt, Gehalt. Der erste Weg, der als Gegenstand der Untersuchung die Form hat, ist der kunstwissenschaftliche, formalanalytische. Der zweite, dessen Aufgabenkreis wesentlich der Inhalt ist, ist der eigentlich ethnologische, der dritte dagegen, der den Gehalt umfaßt, ist im Grunde ein religionswissenschaftlicher. Er führt zu den Grundfragen des Ursprungs der Magie, er führt zu der Frage nach dem Ursinn und Urwert der Kunst. Dieser Ursinn aber liegt im Sinne der Psychoanalyse in der erogenen Zone. Sydow kommt es also darauf an, nicht die Manifestation des künstlerischen Erlebens selbst zu fassen, sondern den verborgenen, sublimierten Sinn der Gestaltung. Er ist nach ihm sexueller Art. Und so kommt er zu dem Ergebnis, daß die Plastik in ihrer metaphysischen, im Unterbewußten wurzelnden Bezogenheit auf dem Phallus beruht, die Architektur auf der Vagina und dem Uterus und die Zeichnung und Malerei auf der erogenen Zone der Haut.

Für die Plastik und ihre Urverbundenheit mit dem Phallus verweist er auf die Herkunft des Wortes Pfahl, palus, *φαλλός*, auf die Bedeutung der heiligen Bäume, der Lebensbäume, ja, weiter auf den Steinkultus, auf Menhire und Obelisken. In all diesen heiligen Malen drücke sich das Aufrechtstehende, in die Länge Reichende aus. Es entspricht nach seinem symbolischen, mythologischen Gehalt dem männlichen Geschlechtsglied. Da nun die ältesten Skulpturen bei den prähistorischen Völkern und den Naturvölkern auf den Pfahlcharakter hindeuten, schließt der Verfasser: „Die erogene Zone, die in der Plastik der Naturvölker sich ausspricht und projiziert, ist demnach der Phallus“ (S. 101). Aus diesem Urprinzip leitet er auch die formalen Elemente der Blockeinheit, der Einfügürlichkeit und der Übergröße des Kopfes her. Die Übergröße liegt in dem Größenverhältnis von Eichel und aufgerichtetem Glied begründet (S. 102).

Die Architektur wiederum hat ihren Ursprung in der Vagina und im Uterus. Der Verfasser verweist hierfür auf die Höhle als älteste Wohnung, dann auf Windschirme und Rundhütten, die als ästhetisches Urbild des Raumerlebens noch immer den Charakter der Höhle haben mit ihrer Einräumigkeit niedrigen Tür, ihrer Fensterlosigkeit. Der Vierecksbau wird als abgeleitet, sekundär angesehen. Wieder werden aus der mythologischen Bewußtseinsphäre Deutungen herangezogen, so die Erde, die überall als weibliches Prinzip erscheint, als das empfangende, aufnehmende, dann die Stadt, die immer als Mutter, als Weib erscheint und zuletzt das Haus, in dem der Herd als Symbol für das Genitale gedeutet wird. In der Erde, der Erdhöhle und der Behausung erscheinen so die drei Grundvorstellungen, in denen in urbildhafter Einfühlung der weibliche Schoß, der Mutterleib gesehen wird.

Wenn diese Zusammenhänge mythologisch annehmbar und für die Deutung der Kunst mir beachtenswert erscheinen, dann weniger das dritte Moment, der Ursprung der Zeichnung und Malerei, die der Verfasser in der Hautoberfläche sieht. Allerdings kann er für seine Theorie anführen, daß die Körperkunst, die Bemalung oder Tätowierung offenbar das Älteste ist — die Autoerotik ist eine primäre sexuelle Erlebnisform — trotzdem erscheinen mir diese Parallelisierungen als zu konstruiert. Interessant ist aber wieder die Behauptung, daß die Haut im frühesten autoerotischen Stadium eine Rolle als erogene Zone spielt, demnach die Malerei die verhältnismäßig früheste Stufe der Künste sein müsse. In der Tat entspricht dem die wissenschaftliche Erkenntnis: auf der Stufe der Sammler und Jäger, im Paläolithikum, bei Buschmännern und Eskimos ist durchaus vorherrschend die Malerei.

So gibt dies Buch anregende Gedanken, mag man sich positiv zu ihnen stellen oder negativ.

Auf einige andere Momente sei nur noch hingewiesen: auf die völlige Ablehnung wirtschaftlicher Fragen zur Gliederung der Kunst der Naturvölker, eine Ablehnung, in der der Verfasser wohl allein stehen dürfte, die er aber auch nur theoretisch aufstellt, in Wahrheit benutzt er diese Gliederung nach Wirtschaftsformen selbst, wenn er etwa bei der Geschichte der Bauformen die Gliederung in frühere und spätere, primitivere und entwickeltere „nach der Verteilung der beiden Formen auf die Wirtschaftsstufen“ vornimmt (S. 65). Alle ethnologische Gliederung nach Schichtenlage der Völker, nach historischen Maßstäben beruht auf der soziologisch-wirtschaftlichen Gliederung. Da der Verfasser so praktisch selbst die Wirtschaft zur Stufengliederung benutzt, entfallen alle Einwendungen, die er gegen das gleiche Prinzip bei anderen Autoren vorbringt. Gerade die Berücksichtigung dieses Momentes hätte aber philosophisch noch Erweiterungen bringen können, nämlich die Frage, wie die erotischen Bezogenheiten in vaterrechtlichen Kulturen und wie sie sich in mütterrechtlichen gestalten. Sicherlich liegen hier Zusammenhänge, die noch nicht gewürdigt sind. Das Erscheinen des Buches ist zu begrüßen.

HERBERT KÜHN.

H. BREUIL, „Les origines de l'art“. *Journal de Psychologie normale et pathologique* XXII. Année, 15. 4. 1925, S. 289—296.

Breuil geht bei der Untersuchung des Ursprungs der Kunst von der kritischen Betrachtung der Figurensteintheorie aus und entwickelt seine Anschauung über die Kräfte, die zur Entstehung der Kunst führen und ihr die Richtung der frühen Entwicklung geben. Das Moment des Hineinsehens von irgendwelchen Formen (Tierköpfe usw.), das die Vertreter der oben erwähnten Theorie hervorheben und das bei der Ausnutzung von Zufallsbildungen evident wird, läßt er gelten. Die zeitlich extremen Schlußfolgerungen, die sich aus der Figurensteintheorie ergeben, lehnt er ab, wenn er auch zugibt, daß mit aller Wahrscheinlichkeit den Skulpturen des Aurignacien andere, primitivere Schöpfungen vorangegangen sein müssen. Die erste künstlerische Betätigung sieht Breuil dann in Stücken aus dem Moustérien von la Quina und la Ferrassie, auch die Rötelfrabbeigaben weisen auf die Ausübung der „art décoratif“ hin, etwa in Form von Körperbemalung. Doch das Spezifische der „art figure“, das in der Nachschöpfung von Naturobjekten besteht und in einem Ähnlichkeitsbestreben offenbar wird, ist so früh nicht erwiesen.

Eine Vorstufe wäre in dieser Hinsicht die Nachahmung des Tieres und seiner Bewegungen in Maske und Tiertanz. Beides ist ursprünglich nichts anderes, als eine Nachahmung des Tieres in Aussehen und Bewegung. — Damit ist die Linie des Dramas und des Tanzes festgelegt. (Als Parallele zum Paläolithiker der Eskimo, der Indianer und der Buschmann). Eine ähnliche Richtung bedeutet die Nachbildung von Spuren des Menschen wie des Tieres. In der Erschaffung der Händesilhouetten treten dagegen schon Momente auf, die abgesehen von dem Erlebnis der Schöpfungsmöglichkeit, Eigenarten der dekorativen Kunst anklingen lassen (Reihung von Händen, Reihung von Punkten und rhythmische Auswertung der ornamentalen Mittel). Eine weitere schöpferische Betätigung ohne Gebrauch eines besonderen Instruments ist das Ritzen und Kratzen an den Höhlenwänden, wo bei Entstehung von unregelmäßigen Figuren („Makkaroni“ usw.) die Phantasie ihren Anreiz empfängt, „ähnliche“ Formen zu entdecken und mit einem Minimum an Mitteln ein Ähnlichkeitsbild zu schaffen. Hierzu kommen später noch die plastischen Formen zufälliger Felsbildungen, die ein Hineinsehen von Formen veranlassen. Nimmt so der Verfasser in der Betätigung ohne Werkzeug, nur mit freier Hand, den Ursprung

der Kunst an, in Anbetracht der Vermählung von Phantasie und primär willenlos geschaffenen Bildungen, so liegt für ihn andererseits an dieser Stelle die Schöpfung des Ideogramms, das seine Entstehung dem richtunggebenden Intellekt verdankt, der „sinnvolle“ (magisch zu deutende) Reihungen von Tierfährten, Punkten und Strichen zur Bildung bringt. Ebenso wie hier führen Gebrauch von Maske, Tätowierung und Handabklatsch zur Schaffung schematischer, ideographischer Zeichen, die in allen Fällen konventioneller Art sind, der „art figuré“ und ihrer Gesinnung nach konträr entgegenstehen. Sind so alle diese Dinge, Erfahrungen technischer Art und Erlebnisse der Schöpfungsmöglichkeit mit am Werke gewesen, so hat die „art figuré“ also nicht eine einheitliche Quelle des Ursprungs, vielmehr ist sie eine Abart vielfach möglicher Betätigung, die dahin zielt, ein von der Natur gegebenes Objekt zu modifizieren. Die Modifizierung kann eine doppelte sein, einmal eine Übertragung in das Zweidimensionale ferner in das Dreidimensionale, d. h. in Zeichnung, Malerei und in Skulptur. Das Spezifische der figuralen Kunst nun ist es, — und darin gipfelt die Ausführung Breuils — diese Modifikation derart vorzunehmen, daß etwas der Natur Ähnliches wieder geschaffen wird.

Gibt der Verfasser so eine Erklärung für die Entstehung der Kunst, die sich glücklich fern hält von den schematischen Deutungen, wie sie die ersten Forscher der paläolithischen Kunst rein theoretisch brachten, die die Skulptur als das Älteste ansahen, so ist sie weiterhin so außerordentlich wertvoll durch die klare Scheidung, die Breuil macht zwischen der „art figuré“ und der „art décoratif“. Hierbei ist die „art figuré“ die Kunst des Künstlers mit schöpferischer Phantasie und die „art décoratif“ die Kunst des Künstlers mit starker Intellektbetonung.

J. DETTMAR.

H. BREUIL, „Les origines de l'art décoratif“. Journal de Psychologie normale et pathologique. XXIII. Année — Nr. 1—3, 15. 1.—15. 3. 1926.

H. Breuil definiert die Kunst im weitesten Sinne als eine Modifikation eines Naturobjekts. Hiervon ausgehend fixiert er die Manifestation des ästhetischen Empfindens des Menschen in der Werkzeugindustrie des Paläolithikums, eines Empfindens, das in seiner Gestaltung von typologisch uniformen Steingeräten in symmetrischen, rhythmisch und proportional ausgewogenen Formen seinen Ausdruck findet. Im Verfolg des Bestrebens, Nutzformen „dem Auge gefällig“ zu gestalten, erblickt Breuil eine Wurzel der dekorativen Kunst. Die andere Innervation zur dekorativen Betätigung erblickt er in der Eigenschaft des Materials, sich modifizieren zu lassen wie in der Reaktion des Menschen auf die spielend gewonnene Erkenntnis, „gestalten zu können“. Als Beispiel hierfür die Fingerzeichnungen und Handabdrücke, wie sie aus Gargas, Hornos de la Peña und anderen Stationen bekannt sind. Ein weiteres Beispiel die zufällig beim Abtrennen des Fleisches auf den Knochen entstehenden Schnitte. In dieser Überschneidung von spielerischer Schöpfung und ästhetischem Anreiz des Materials offenbart sich die Geburt der Kunst. Die dekorative Kunst zweigt sich hier in ihrer Gebundenheit an das Nutzobjekt von der „großen“ Kunst ab.

Als zweiten Ausgangspunkt führt Breuil dann die Knochenbearbeitung an, die er in ihren Ursprüngen im Moustérien von La Quina erblickt, und die sich im Verlaufe des Aurignacien und Magdalénien von der Kunst der Skulptur emanzipiert und den Weg des geometrischen Ornaments einschlägt. Dieser „Geometrismus“ hat die engsten Beziehungen zum Träger des Ornaments, zur Tektonik der gegebenen Form, seiner technischen Verwendung und seiner Abhängigkeit von den technischen Eigenschaften des Materials. Er wandelt sich ab und wird entwickelt in dem Maße, wie das Naturobjekt von seiner naturgegebenen Grundform abgewandelt wird. Ein Eingriff wird vorgenommen in seine ursprüngliche Form, sei es zugunsten einer erhöhten Zweckmäßigkeit, oder einer größeren Gefälligkeit der Formung. Bei diesen „technischen“ Gesichtspunkten setzt sich Breuil mit der „Flechtwerktheorie“ auseinander, die er nur in ganz geringem Maße als anwendbar erachtet. Ebenso schreibt er anderen Momenten, wie Maskenbräuchen und Tätowierung wenig Einfluß auf die dekorative Kunst der Eiszeit zu. Viel wichtiger sind die Impulse, die die Kunst der Dekoration seit dem frühen Magdalénien von der Kunst der Skulptur in der Zeichnung empfängt. Tiere werden nunmehr auch auf Knochen dargestellt und plastisch geformt, wodurch ein Synkretismus der dekorativen, der skulpturalen und zeichnerischen Kunst entsteht. Es wäre hier — was Breuil allerdings nicht speziell ausführt — die Geburtsstunde der Tierornamentik anzusetzen, die parallel mit einer abstrakten, geometrischen weiterläuft. Im Verlauf

BESPRECHUNGEN

des Magdalénien sinkt die Kunst zu einer Industrie herab. Breuil sucht den Grund zu der immer schematischeren, imaginativen Darstellung im späten Paläolithikum in der Kunstaussübung durch Handwerker gegenüber der „großen“ Höhlenkunst ausgesprochener Künstler. So wäre die dekorative Kunst folgenden Weg gegangen: von der Innervation durch Zufallsgestaltungen zur Nachahmung von Motiven aus verwandter Technik (Bindung, Flechtung) weiter zur Entlehnung von Motiven aus der „großen“ Kunst und zurück zu einer späteren wieder handwerklichen, industriellen Schmuckausübung.

Mit dieser Feststellung der Divergenz der dekorativen und der „großen“ Kunst seit ihrer Entstehung, der Konvergenz im Laufe der weiteren Entwicklung, die zu einer Überschneidung an einer Stelle, der Tierornamentik führt, hat Breuil die Probleme der Dekoration als Sondererscheinung innerhalb der paläolithischen Kunst festgestellt, und als Sonderwesen charakterisiert. Eine Tat, zu der ihn seine umfassende Kenntnis des Materials befähigt.

J. DETTMAR.

HANNA RYDH, Grottmänniskornas Ärtusenden, Stockholm (P. A. Norstedt & Söners) 1926, 214 S., 143 Abb., 8 Taf.

Die Verfasserin hat das französische und spanische Paläolithikum gründlichst an Ort und Stelle studiert. Sie beherrscht aber nicht allein den Stoff, sondern ist auch Meisterin in der Darstellung. So hat sie uns mit diesem Werke ein wissenschaftlich auf der Höhe stehendes und gleichzeitig sehr fesselndes, oft mit freundlichem Humor, gelegentlich auch mit beißendem Spott gewürztes Buch geschenkt, dessen Übersetzung in andere Sprachen wegen seiner hervorragenden Eignung als Einführung für weitere Kreise sehr zu wünschen wäre.

Das Buch beginnt mit einem Abriß der Forschungsgeschichte und einem Überblick über die Zeiteinteilung des Paläolithikums nach klimatischen, faunistischen und kulturellen Gesichtspunkten. Verf. unterscheidet älteres, mittleres und jüngerer Paläolithikum. Die beiden letzteren bilden als „Höhlenzeit“ den eigentlichen Gegenstand der Darstellung. Dem Moustérien (= mittl. Paläolithikum) als älterer stehen Aurignacien, Solutréen, Magdalénien als jüngere Höhlenzeit gegenüber. In einzelnen Abschnitten werden deren Rassen (dort Neandertaler, hier Cro-Magnon usw.), Kulturverhältnisse, Gerätformen, Bestattungen vor Augen geführt. Die Erörterungen über die Stellung des Weibes würden auch beim Fehlen des Vornamens auf dem Titelblatt verraten, daß eine Frau die Feder geführt hat. Bei der Jagd werden zweckmäßig alle wichtigen Vertreter der Tierwelt mitbehandelt und zugleich die nötigen Angaben über Klima und Pflanzenwelt gemacht. Mit dem Abschnitt „Frauen oder Göttinnen?“ (Venus von Willendorf usw.) gelangt Verf. zur Kunst, der als auffallendster Erscheinung des Jungpaläolithikums ein größerer Raum gewidmet ist. Zunächst werden die Werke der Kleinkunst, dann die Höhlenbilder an einer ganzen Reihe bemerkenswerter Beispiele eingehend erläutert und ihr Zustandekommen untersucht. Wie auch sonst bei verschiedenen Gelegenheiten, so betont Verf. hier ganz besonders, daß diese Schöpfungen allerdings Kunstwerke von großenteils hochbegabten und offenbar ihres Könnens bewußten Meistern sind, daß sie aber nicht als „l'art pour l'art“, sondern als Mittel der Magie (Bannen des Wildes) anzusprechen sind. Näher auf das geistige Vermögen der Höhlenmenschen einzugehen, hält Verf. wegen der mangelnden greifbaren Unterlagen jedoch nicht für geraten, wie sie überhaupt immer darauf hinweist, bis zu welchem Grade uns sichere Erkenntnisse möglich sind. Möchten sich das manche Verfasser von Schriften, die für einen größeren Leserkreis bestimmt sind, zum Vorbild nehmen!

Nach Besprechung des Azilien und Ausblicken auf Wandbilder in jüngeren prähistorischen Zeiten schließt das treffliche Werk mit einer Fahrt zu den wichtigsten nordspanischen und südfranzösischen Höhlen, deren packende Schilderung den Leser die Eindrücke der Verfasserin beim Besuch dieser Stätten nacherleben läßt.

HANS GUMMEL.

G.-H. LUQUET, „La narration graphique dans l'art primitif“. *Journal de Psychologie normale et pathologique*. — XXIII. Année — Nr. 1—3. 15. 1.—15. 3. 1926, 3. 376—403. 7 Abb.

Luquets Definition für primitive Kunst ist zu fassen wie die der Kinderkunst: Darstellung des vom Objekt Gewußten, nicht Darstellung des momentanen, visuellen Eindrucks. Wird der Ablauf einer Handlung dargestellt, so lassen sich nach Ansicht des Verfassers folgende Arten der Darstellung unterscheiden: die erste, die aus einem ablaufenden Vorgang nur ein Bild reproduziert, das in seiner

momentanen Fixierung die Charakteristik der Handlung auf eine Form bringt entsprechend dem, was ein Blick von dem Ablauf des Vorgangs zu erfassen vermag, also ein Bild, das diesen Vorgang „symbolisiert“. Hiernach benennt der Verfasser diesen ersten Typ der Darstellung „symbolisch“.

Die zweite Art nennt er den Typ von „Epinal“ und versteht darunter das Serienbild, das den Ablauf der Begebenheiten in mehreren, nur leicht voneinander getrennten Bildern gibt, in denen jedesmal die handelnden Personen in der jeweils neuen Phase ihrer Tätigkeit erscheinen können.

Eine dritte Art nennt er den Typ „succesif“, den er unterteilt in die Abart „ohne Wiederholung“ und die „mit Wiederholung“. Die Tatsache der Wiederholung bzw. Nichtwiederholung wäre bei der Hauptperson der Handlung innerhalb eines Bildes zu beobachten.

Luquet setzt seine Definition mit denen deutscher Wissenschaftler in Parallele und zwar entspricht sein „symbolischer“ Typus dem der „Stimmungsbilder“ Levinsteins (Levinstein, Kinderzeichnungen, Leipzig 1905); der Typ von „Epinal“ dem seiner „Erzählungsbilder“, während beide zusammen von Wickhoff und Haertel, („Die Wiener Genesis“, Wien 1895) als „distinguierend“ bezeichnet werden. Der Abart ohne Variationen (siehe Typ 3) entspricht die „komplettierende“ Art Wickhoffs und die „fragmentarische“ Levinsteins, während die Abart mit Wiederholung von Levinstein wie von Wickhoff als „kontinuierend“ bezeichnet werden.

Der erste, der „symbolische“ Typ, ist dem Erwachsenen eigen, während das Kind mit der „successiven“ Art (und ihren beiden Abarten) zu schildern beginnt und nachher zu der Art von „Epinal“ gelangt. In seiner weiteren Ausführung nimmt der Verfasser Bezug auf die letzten Typen, da sie den „Primitiven“ eigen sind und weist sie an Beispielen aus dem Neolithikum, Darstellungen auf griechischen Vasen aus dem 6. Jahrh. v. Chr., der christlichen Kunst, der Renaissance (Quattrocento), der Kunst der Melanesier, der Odjibwäs und der Eskimos nach.

Während für den Typ von „Epinal“ das Material reichlich vorliegt, ebenso für den dritten Typ (Abart mit Wiederholung), ist es für den Typ ohne Wiederholung schwer, Belege zu finden. Einmal weist Luquet ihn nach bei einer Darstellung des Abenteuers von Odysseus bei Polyphem auf einem griechischen Teller, ein anderes Mal bei einer Darstellung der Wielandsage aus der frühen deutschen Kunst.

Chronologisch stellt Luquet fest, daß der Stil von „Epinal“ bis zum 6. Jahrhundert nachzuweisen ist, während der „successive“ Stil sich bis zum 16. Jahrhundert fortsetzt.

Ist die Betrachtung Luquets auch nur eine eingeschränkt inhaltlich-formale, so sind seine Feststellungen doch wertvoll in Hinblick auf die Tatsache von Verschiebungen und Oszillationen der künstlerischen Gesinnung im Ablauf kultureller und geistiger Entwicklungen des Einzelnen wie einer Kunst-epoche.

Das beigebrachte Material ist hinreichend zum Verständnis der vorgetragenen Theorien und wie immer bei Luquet geschickt zusammengestellt. Die kurze Arbeit ist von Bedeutung sowohl für die Erforschung der Kinderkunst wie für die prähistorische und ethnographische Kunstforschung.

J. DETTMAR.

SPROCKHOFF, Die Kulturen der jüngeren Steinzeit in der Mark Brandenburg. Vorgeschichtliche Forschungen Bd. I, Heft 4. Berlin 1926. Verlag Walter de Gruyter. 36 RM.

Die zusammenfassende Behandlung vorgeschichtlicher Zeitabschnitte in einem räumlich begrenzten Gebiet verspricht bei dem heutigen Stande der Forschung fast immer guten Erfolg, wenn der Verf. sich den Blick für die großen Zusammenhänge bewahrt und das Material seiner Landschaft voll ausschöpft. Das zeigt das Werk von Sprockhoff über „die Kulturen der jüngeren Steinzeit in der Mark Brandenburg“. Trotzdem die Grenzen des behandelten Gebietes als die Grenzen einer modernen Provinz willkürlich sind und alte Kulturgruppen durchschneiden, führt diese Arbeit doch weit in die allgemeinen Probleme des norddeutschen Neolithikums ein und eröffnet mehr als einmal den Ausblick über die Grenzen der Mark. Die Provinz Brandenburg ist auf Grund ihrer offenen Lage in der Jungsteinzeit Durchgangsland für mannigfache Stämme und Kulturen gewesen, so daß das Bild, welches die Hinterlassenschaft jener Zeit uns gewährt, auf den ersten Blick verworren und undurchsichtig erscheint. Und doch vereinfacht es sich bald, nachdem die Hauptkomponenten herausgestellt sind. Es ist die Megalithkultur, im Anschluß daran die Havelländer Kultur, die Kultur der Schnurkeramik und die der Kugelamphoren. Die Behand-

lung ihrer Ausdehnung auf märkischem Boden, die Frage nach dem Woher und nach den Wegen, auf denen sie gekommen sind, macht den Hauptteil der Arbeit aus. Als Grundlage der Untersuchung ist das keramische Material gewählt, während die Waffen und Werkzeuge aus Stein, die Grabformen und Siedlungsanlagen zur Bestätigung und Ergänzung herangezogen werden. Sehr wertvoll ist, daß Verf. nicht die Mühe gescheut hat, die in vielen großen, kleinen und kleinsten Sammlungen weit verstreuten keramischen Funde möglichst vollständig aufzunehmen, sie bis in die Einzelheiten hinein in den Kreis der Betrachtung zu ziehen und auch auf der stattlichen Zahl von 58 Tafeln bildlich zu veranschaulichen.

Die neolithischen Ackerbaukulturen sind in die Mark Brandenburg eingewandert, nachdem in der Ganggräberzeit der Urwald durch Klimaveränderungen sich gelichtet hatte, und stehen nicht in genetischem Zusammenhang mit der Bevölkerung des Mesolithikums und Neolithikums, deren Hinterlassenschaft sich in dem Gebiet der großen Haupttäler findet.

Zuerst drang die nordische Megalithkultur ein und erfüllte den nördlichen Teil der Provinz. Zeugen dafür sind die Megalithgräber (Dolmenformen, Hünenbetten und Blockhammern, während die Steinplattenkisten auf mitteldeutsche Einflüsse zurückgeführt werden), die Megalithkeramik (Trichterbecher und Schale, Henkeltasse), dünn- und dicknackige Feuersteinbeile und Feuersteindolche. Weniger glücklich ist der Versuch, die Äxte mit seitlich zusammengedrücktem Nacken als Charakteristika der „nordischen (= Megalith-) Kultur in der Mark“ (S. 24) anzusprechen, während sie nach den Untersuchungen Åbergs doch eine Ableitung der jütländischen Steinaxt darstellen und für die Einzelgrabkultur Jütlands geradezu typisch sind (vgl. Ebert, Reallexikon, Bd. 9, Tafel 94). Der Zeitpunkt, wann die Megalithbevölkerung in der Mark auftritt, wird nicht mit Sicherheit festgelegt. S. 11 wird schon die Dolmenzeit vermutet, S. 135 die Zeit der nordischen Ganggräber. Die märkischen Steinkisten werden mit der jüngeren Ganggräberzeit des Nordens gleichgesetzt (= Ende des Neolithikums in der Mark). Zwei Wege werden aufgedeckt, auf denen die Megalithbevölkerung in die Mark gekommen ist. Der eine Strom kam aus Nordwestdeutschland in die Prignitz (Hünenbett. S. 4, 16, 135), der andere ergoß sich in die Uckermark; und an Hand der Keramik läßt sich der Zusammenhang mit der ostdeutschen Megalithkultur zeigen. Die Megalithkeramik des Havellandes weist auffallende Beziehungen nach Schlesien auf, und dementsprechend wird eine Wanderung der Megalithbevölkerung vom Havelland die Spree und Oder aufwärts nach Schlesien angenommen.

Auf der Grundlage der Megalithkultur erwachsen die Havelländer Kultur und die Kultur der Oderschnurkeramik, welche sich zeitlich ungefähr gleichstehen und ans Ende des märkischen Neolithikums gehören, zum Teil sogar noch in die 1. Periode der Bronzezeit hineinreichen. Die Havelländer Kultur hat ihr Hauptverbreitungsgebiet im Bereich der mittleren Havel, die Oderschnurkeramik an der unteren Oder. Bei der ersten lassen sich drei Stufen beobachten: die Walternienburger, Bernburger und Havelländer Stufe (im engeren Sinne). Davon ist die Walternienburger die ältere, während Bernburger und Havelländer als gleichzeitig angesehen werden. Die Hauptblüte liegt in der letzten Stufe. Bezüglich der Herkunft der Walternienburger Gefäße hält Verf. eine Einfuhr aus dem mitteldeutschen Gebiet der Walternienburger Kultur für möglich, betont andererseits aber auch die Wahrscheinlichkeit einer selbständigen Entwicklung im Havelland aus der dort nachgewiesenen Megalithkeramik. Wie in Mitteldeutschland folgt darauf die Bernburger Stufe, die jedoch in der Mark bedeutend zurücktritt hinter der gefälligen Havelländer Keramik (= Burg-Molkenberger Stil). „Die Havelländer Kultur ist eine eigene Kulturgruppe, die einen ganz bestimmten Formenkreis und eine räumlich abgegrenzte Verbreitung besitzt. Die Formen der Keramik ruhen teils in norddeutsch-megalithischer Wurzel, teils sind sie der Walternienburg-Bernburger Kultur entnommen“ (S. 43). Typische Gefäßformen sind eine Amphore, Tasse, Henkelkanne und Dose; die reiche und zierliche Ornamentik setzt sich meist aus Kreuz-, Bogen- und Winkelstich zusammen und bedeckt teppichartig die Oberfläche des Gefäßes. Sehr problematisch muß die Zuweisung des Schnurbechers von Dahlhausen (in der Prignitz) zur Havelländer Kultur erscheinen (S. 35), auf dessen kulturelle Einordnung hin Verf. weitgehende chronologische Schlüsse aufbaut. Die Grabform ist im allgemeinen das Flachgrab, mehrfach kommt Leichenbrand vor, der mit den Bestattungssitten mitteldeutscher Kulturen in Zusammenhang gebracht wird (Rössen II, Schönfeld).

Durch mannigfache Beziehungen mit der Havelländer Kultur verbunden, aber doch räumlich von ihr streng geschieden, und von ausgeprägter Eigenart ist die gleichzeitige Kultur der Oderschnur-

keramik. Typisch sind für sie verschiedene Becherformen, unter denen die Trichterbecher, die geschweiften Becher und die Zapfenbecher hervorzuheben sind, Tassen und zweiösig Kruken und von den Beigaben die Streitaxt vom Angermünder Typus und das Feuersteinbeil mit mandelförmigem Querschnitt. Bestattung erfolgte in Flachgräbern. Diese Kultur, die eine stark ausgeprägte Eigenart hat, ist nach Ansicht Sprockhoffs aus zwei Wurzeln erwachsen: aus der nordischen Megalithkultur und der sächsisch-thüringischen Schnurkeramik (S. 74). „Die Hauptform der Keramik ist ein becherförmiges Gefäß verschiedener Ausprägung, zu deren Entstehung die beiden Kulturen durch Trichterbecher und Schnurbecher annähernd gleichviel beigetragen haben. . . . die Tasse hat ihren Schwerpunkt im nordischen Gebiet, während die zweiösig Kruke von Süden her übernommen ist. Die Verzierungstechnik ist überwiegend dem mitteldeutschen Gebiete entnommen, während die Zusammensetzung der Ornamente in der Hauptsache selbständig erwachsen ist. Die Beigaben zeigen in dem Typus Angermünde die bodenständige nordische Wurzel, während die Feuersteinaxt mit mandelförmigem Querschnitt starke südwestliche Einwirkungen kundzugeben scheint. Im Grabritus sind die nordischen Formen fast ganz zurückgedrängt zugunsten der Bestattung in Flachgräbern, die aus dem mitteldeutschen Gebiet übernommen ist.“ Bei der Herleitung der Schnurkeramik erscheint es bisweilen, als ob Verf. zu stark auf Mitteldeutschland eingestellt ist. Gewiß liegt eine Anzahl von Einflüssen thüringischer Schnurkeramik vor, doch bleibt die Zurückführung sämtlicher schnurverzierter Gefäße auf Mitteldeutschland (S. 54) hypothetisch und wird auch nicht durch das Vorkommen von 34 fazettierten Streitäxten in Brandenburg erhärtet (S. 53). Auch daß die geschweiften Becher jütländischer Form auf Mitteldeutschland zurückzuführen sind, wird nicht zwingend erwiesen. Ein anderer direkter Zusammenhang mit den Gefäßen der jütländischen Einzelgräber, wie ihn Kossinna angenommen hat (S. 72f.), bleibt weiterhin ernstlich in Erwägung zu ziehen; und damit besteht die Möglichkeit einer zweiten Quelle, aus der die schnurverzierten Gefäße in die Mark kommen konnten. (Vgl. über die Einzelgräber, ihren nordischen Charakter und das Alter der Schnurverzierung im Norden die Zusammenfassung in Ebert, Reallexikon, Bd. 9, S. 46ff. Weitere Aufschlüsse in dieser Frage sind von der umfassenden Arbeit von R. Schröder-Marburg zu erwarten.)

Die scharfe Trennung von Prignitzer Schnurkeramik, die Verf. zur Havelländer Schnurkeramik rechnet, und Oderschnurkeramik ist nach dem neuerdings stark vermehrten Fundmaterial der Prignitz nicht aufrecht zu erhalten und auch die Streitaxttypen (Angermünder Typ und Axt mit seitlich stark zusammengedrücktem Nacken, welche in ihrer Entwicklung aufs engste zusammengehören) bezeugen den kulturellen Zusammenhang von Prignitz und Uckermark, der nicht etwa auf gemeinsame Beziehungen nach Mitteldeutschland zurückzuführen ist, da es sich hier um Ableitungen von der jütländischen Axt handelt (vgl. Tafel rob und 34a).

Ist so bei den bisherigen Kulturen immer die Verbindung mit dem Norden zu erkennen gewesen und betont worden, so wird die vierte Kulturgruppe, die durch die Kugelflasche und ihre typischen Begleitgefäße charakterisiert wird, in einen anderen Zusammenhang gebracht. In ihrer Herleitung tritt Verf. der bekannten Auffassung von Kossinna, nach der die Kugelflasche von der nordischen Megalithamphore herzuleiten ist und von der Odermündung her ihren Eingang in die Mark Brandenburg gefunden hat, aus chronologischen und typologischen Gründen entgegen und weist mit guten Gründen an Hand von Form und Verzierung nach, daß ihre Wanderung durch Brandenburg von SW nach NO gegangen ist. Das Entstehungsgebiet dieser eigenartigen Formen- und Kulturgruppe sucht er in Mitteldeutschland östlich des Harzes, dort, wo die größte Funddichte ist und sich in reinster Ausprägung die Stücke finden, die der angenommenen Vorform, der Tierblase mit aufgeflochtenem Halse, nahestehen. Die 14 Punkte, die Verf. gegen die nordische Herkunft der Kugelflasche anführt, sind sehr beachtlich. Daß damit das Problem dieser Kultur nicht gelöst ist, betont er selber. Was einen Zusammenhang mit einer nordischen Bevölkerung trotzdem (und sei es auf dem Umwege über Mitteldeutschland) vermuten läßt, ist der Geist der Ornamentik: ihr strenger tektonischer Aufbau hat innere Verwandtschaft mit der megalithischen Zierkunst. Auch die Kugelflaschenkultur wird als endneolithisch erkannt.

Das Kapitel über südliche Einflüsse fremder Kulturen spiegelt gut die Völker- und Kulturverschiebungen und die daran sich anschließenden Handelsbeziehungen des ausgehenden Neolithikums wieder. Außer den Zusammenhängen mit Mitteldeutschland wird besonders auf die Beziehungen nach dem Südosten hingewiesen (Oderweg nach Schlesien und Weg durch das Spreetal und die Lausitz nach Schlesien).

Eine kurze Übersicht über die neolithischen Hausformen vervollständigt das Kulturbild und schließt die Untersuchungen ab.

Diese haben unsere Kenntnis von den jungsteinzeitlichen Kulturen auf märkischem Boden erheblich bereichert. Daß sie nicht in allen Fragen die endgültige Lösung finden und in mancher Einzelheit vielleicht eine andere Antwort zu suchen ist, ist durch die Lückenhaftigkeit des Materials bedingt und mindert nicht den Wert der gründlichen und zugleich großzügigen Arbeit, die auf lange Zeit für die Diskussion von Fragen des brandenburgischen Neolithikums der Ausgangspunkt sein wird. Für die zusammenfassende Forschung größeren Stils bietet sie eine ausgezeichnete Fundgrube von methodisch verarbeitetem Material, dessen Wert durch die Beifügung von 28 Fundanlagen noch vermehrt wird.

Sehr zu begrüßen sind die zahlreichen Fundkarten und die Berücksichtigung der geographischen Verhältnisse, mit denen Verf. gut vertraut ist. Immer wieder zeigen sich die Vorteile der historisch-geographischen Betrachtungsweise und überraschend ist der Nachweis, daß in dieser frühen Periode märkischer Siedlungsgeschichte die gleichen Orte als bedeutsam hervortreten, die auch aus der Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit einen guten Klang haben.

Die Zurückhaltung in Fragen der Ethnographie berührt wohlthuend; und man gewinnt den Eindruck, daß gerade durch das sorgsame Fernhalten von ethnographischen Theorien Verf. der Erkenntnis der neolithischen Stammes- und Völkergeschichte die besten Dienste geleistet hat.

Zu bedauern ist nur eins: daß für dieses Werk, dessen heimatkundliche Bedeutung auf der Hand liegt und deshalb auch Nachfrage in Laienkreisen verdient, der hohe Preis von 36 RM. sich ergeben hat. Leider wird dadurch seine Wirkung über die Fachkreise hinaus stark beeinträchtigt.

WALTER MATTHES.

MARTHE ET SAINT-JUST PEQUART ET ZACHARIE LE ROUZIC. Corpus des signes gravés des Monuments Megalithiques du Morbihan. Paris 1927. Editeurs Auguste Picard et Berger-Levrault, 108 Seiten, 138 Tafeln und 22 Pläne.

Endlich ein Buch, in dem man das ganze Material der gravierten Menhire, Dolmen und Ganggräber von Morbihan übersehen kann. Gerade dieses Buch hat der prähistorischen Kunstforschung gefehlt, es füllt eine bisher sehr empfindliche Lücke. Auf 138 Tafeln ist das gesamte Material muster-gültig nach guten Photographien, zum Teil mit durchsichtigen Deckblättern, vorgelegt. Pläne und Zeichnungen der Bauwerke erläutern die Lage. Die Aufnahmen erforderten unendlich viel Sorgfalt und Geduld. Immer wieder mußten günstige Lichtverhältnisse abgewartet werden, denn nur bei scharfen Schatten treten die Zeichnungen auf den Steinen heraus. Der Text ist gliedernd und ordnend. In weiser Beschränkung verzichten die Autoren darauf, jedes Zeichen zu deuten. Sie unterscheiden nach kurzer Darlegung der Technik dieser Kunst menschliche Darstellungen, Tierdarstellungen, Zeichnungen von Werkzeugen und Waffen, von Gestirnen, von Schiffen, von Pflanzen. Undeutbare Zeichen beschließen die große Reihe. Die Bilder geben noch viele Rätsel auf, weit entfernt sind wir noch dem vollen Verständnis. Gerade deshalb aber ist es so wertvoll, daß einmal das ganze Werk geschlossen zugänglich gemacht wird. Die Frage der Beziehungen dieser Bilder zu denen anderer Gebiete ist nicht untersucht worden. Die größte Ähnlichkeit besteht mit den englischen und schottischen Felsbildern. Der Wissenschaft ist mit der Herausgabe dieses Werkes ein großer Dienst geleistet worden. HERBERT KÜHN.

FERDINAND FETTICH, Das Kunstgewerbe der Avarenzeit in Ungarn. Mitteilung I. Zahnschnittornamentik und Preßmodellfunde. Mit 7 Tafeln und 22 Abbildungen im Text. Királyi magyar egyetemé nyomda, Budapest 1926.

Nach Überwindung der größten Schwierigkeiten der Kriegs- und Nachkriegsjahre beabsichtigt nunmehr Direktor Prof. Hóman vom Ungarischen Nationalmuseum die Herausgabe einer Reihe von Veröffentlichungen über die Arbeitsgebiete des Museums. Hinsichtlich des reichhaltigen Materials des Museums wie auch der Bedeutung der Geschichte Ungarns für Europa ist der Gedanke solcher Veröffentlichungen, die in ungarischer und gleichzeitig deutscher Sprache erscheinen werden, mit Freuden zu begrüßen. Die erste Arbeit von M. Fettich liegt bereits unter obigem Titel vor. Der Verfasser, der sich auf die Arbeiten Hampels stützen konnte und auch Reisen unternommen hat zum Studium der Stücke in

ausländischen Museen, liefert mit der Bearbeitung des Budapester Völkerwanderungsmaterials nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte der Völkerwanderungskunst, sondern auch zu der der germanischen Tierornamentik, somit zur Geschichte der germanischen Kunst überhaupt. Gelingt ihm, durch Fixierung der spezifisch avarischen Formen für die Typologie des Völkerwanderungsmaterials fruchtbare Arbeit zu leisten, so gewinnen seine Untersuchungen über die genetische Entwicklung und Ableitung von Einzelformen noch an Wert durch die Herausstellung von Problemen, die weiteren Forschungen Richtung zu vermitteln vermögen.

Was Fettich als spezifisch avarisches Motiv in der Ornamentik der ungarländischen Kunstindustrie um 550 n. Chr. nachweist, ist der Zahnschnitt, ein aus zwei oder drei parallelen Kerben oder Kreissegmenten bestehendes Motiv, das am Rande der Innenseite von bandartigen Mustern ansetzt (Taf. 77, Fig. 3 u. 5). Diese letzteren stammen entweder von dem westgermanischen Stil II ab oder es sind herzförmige, doppelte oder dreifache, „langobardische“ Bandgepflechte. Weiter findet sich der Zahnschnitt an verschiedenen geometrischen Ornamenten, ebenso innerhalb von solchen des „byzantinischen“ Stils (Taf. 77, Fig. 4). Träger der Ornamentik sind gewöhnlich Schnallen, Riemenzungen und auch selbständige Schmuckstücke in Tierform.

Die Untersuchung der Genese des Zahnschnitts führte Fettich zu der Feststellung, daß dies Motiv eng verknüpft ist mit Formen des Stils II. Diese Formen treten in der avarischen Kunstindustrie häufig auf als eine Flechtbandornamentik oder Bandverschlingung mit Tierkopffendigungen (Taf. 77, Fig. 3). Von der Annahme ausgehend, daß es sich bei dieser Bandornamentik um eine letzte Form der Darstellung von verschlungenen Tierkörpern handelt — eine Darstellung, die in ihrer letzten Konsequenz im Schlingen des Bandes den Bewegungsrhythmus ehemals organisch empfundener Körper abbreviiert zum Vortrag bringt — gelangt er zu dem Schluß, daß, wie die Bänder, auch das Zahnschnittornament nichts anderes ist als die Stilisierung eines ehemals organischen Tierbestandteils, in diesem Falle der Klauen mit Krallen. Die räumliche Einbeziehung in das Band könnte schon allein bedingt sein durch den bei der gleichmäßigen Entfaltung des Bandes entstehenden Raummangel. Die ehemaligen Glieder verlieren jedoch dabei ihre ehemals organische, koordinierte Bedeutung und sind nichts weiter mehr als Reminiszenzen an eine organische Funktion — sind nur noch Zäsuren, die in etwa den Rhythmus der Bewegung akzentuieren (Taf. 77, Fig. 5). Mit fortschreitender Emanzipierung des Bandmotivs und dem Nichtmehrverstehen der ursprünglichen organischen Bedingtheit des Zahnschnitts (— es könnte sein, daß er ehemals noch die Ansatzstellen der Gliedmaßen angab —) verliert letzterer seine Beziehungen zu der Grundform und wird dadurch selbständiger, seine Anbringung wird eine rein ornamentale, willkürliche. (Interessant wäre die Frage, ob sich — wie nach der Meinung von Lindquist — Stil I und Stil II zeitlich nebeneinander entwickelt haben und ob weiter im Süden nicht ein gewisser Synkretismus von Bandverschlingung und Stil II zur Bildung einer südlichen, besser südöstlichen Fazies von Stil II geführt hat, während Stil III direkte Wurzeln eher in Stil I besäße. Die Wandlung der Tierkopfform bei Stil II würde davon nicht betroffen, da der betr. Tierkopf im Gesamtgebiet germanischer Tierornamentik auftritt.) Damit ergaben sich für die erste Hypothese zwangslos die Gesichtspunkte, die die Entwicklung chronologisch folgendermaßen angäben:

1. Der Zahnschnitt als organischer Bestandteil des Tierornaments-Bezeichnung von Auge und Kralle.
2. Unverständliche, launenhafte Anbringung als reines Zierelement — ohne organische Beziehung zum ehemaligen Tierkörper.

Dieser bestechend wirkenden Hypothese steht ein gewichtiges Moment entgegen: Stücke der ersten Phase finden sich mit Stücken der zweiten zusammen. Ferner kommen Schmuckstücke vor in Form von klar organisch aufgefaßten Tieren, auf denen der Zahnschnitt ganz unmotiviert angebracht erscheint. Dieser Umstand und die zeitliche Verquickung der Stücke erwecken den Anschein, daß es sich beim Zahnschnitt überhaupt um ein dem Stil II völlig fremdes Element handelt, das von außen her in ihn hineingetragen wurde. Auch würde so das Erscheinen des Zahnschnitts in anderen Ornamentformen verständlich. Auf diese Anschauung der Allochthonie stützt sich die zweite Hypothese Fettichs, deren Aufstellung ihn dazu zwang, das Gesamtproblem der altgermanischen Tierornamentik aufzurollen.

Von der Erkenntnis ausgehend, daß dem Zahnschnitt im Westen Europas die Entsprechungen fehlen, mußte er den Konnex Ungarns mit dem Osten einer weitgehenden Untersuchung unterziehen. Da der skythische Animalstil es war, der einen derartigen Einfluß auf die Bildung der germanischen Tierornamentik ausgeübt hat, daß man sie als ihren „westlichen Sproß“ ansprechen kann, so lag auch jetzt der Gedanke an eine Verbindung mit der Nomadenkunst des fernen Ostens nahe. Hatten Einflüsse aus dieser Richtung nie aufgehört, so war es leicht möglich, daß sie jetzt um 550 an den Stellen stockten und sich auskristallisierten, wo gewisse stabile Grenzen und völkisch bedingte Stilgruppen sich bereits gebildet hatten. Was die Skythenfrage in diesem Zusammenhange betrifft, so ist daran zu erinnern, daß sich — gleichsam im Aufriß gesehen — etwa folgender Ablauf vollzogen hat. Um das 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. besteht in Südwesteuropa der keltische Kulturkreis; im Südosten, nördlich Griechenlands, bis Sibirien reichend der skythische. Austauschmomente der Kunst dieser beiden Kreise sind die Ranke einerseits, das Tiermotiv der Skythen andererseits. Mit den Goten, die in späterer Zeit zum Schwarzen Meer und bis zum Ural vorstoßen, erscheint dasjenige germanische Volkselement, das an der Schwelle Asiens neben anderen Einflüssen (Goldschmiedekunst, Cabochon- und Cloisonnétechnik) auch skythische Motive, wie es die Vogel- und Tiermotive sind, in seine Kunst aufnimmt und mit Beginn der Kulturrückströme nach Norden (über Schlesien) und mit der Völkerwanderung nach dem Westen fortpflanzt. Nach der politischen Stabilisierung im Westen und dem Abflauen der langobardischen Wanderungen von Nord nach Süd, blieb Ungarn das Land, in dem die von Osten nachrückenden Nomadenvölker Weideplätze fanden. So scheint es, daß sich zu diesem Zeitpunkt (um etwa 550) die skythischen Einflüsse hier fangen. Da Nomadenvölker wie die Avaren, Hunnen und Magyaren keine fest geschlossenen politischen Verbände bilden, sind sie Einflüssen stark ausgesetzt, wenngleich sich bei ihnen ein zähes Festhalten an eine bestimmt verankerte Tradition deutlich erweist. So mochte es möglich sein, daß neben vielen anderen (etwa der durch Hunnen importierten indischen, persischen und hellenistischen) auch skythische Motive ohne direkten Kontakt mit den Avaren in unserem Falle bis Ungarn durchlaufen konnten. Eine ganz gleiche Erscheinung wie der zur Diskussion stehende Zahnschnitt weist Fettich nun an einem rein skythischen Stücke nach, einer Goldplatte in Durchbrucharbeit, die sich in der Eremitage in Petrograd befindet. Es handelt sich um das gleiche Motiv der parallelen, in einem engen Verband stehenden Kerben. Hier allerdings in vollplastischer Ausführung, die durch die angewandte Gußtechnik bedingt ist. Auch in diesem skythischen Stück tritt der Zahnschnitt ohne direkte anatomische oder organische Berechtigung an zwei phantastischen Tieren auf.

Die verblüffende Ähnlichkeit der Erscheinungen legt den Schluß nahe, die Abstammung des avaren Zahnschnitts somit von dem skythischen anzunehmen. So bündig und klar diese Folgerung sich aufdrängt, so sind es auch hier wieder vor allem chronologische Momente, die das Fundament der Hypothese zu untergraben drohen. Handelt es sich bei der ersten Hypothese um die Unmöglichkeit einer zeitlichen Distanzierung der einzelnen Phasen, so läge hier nach vorsichtiger Schätzung ein Zeitraum von etwa 200—300 Jahren zwischen den beiden Erscheinungen. Immerhin bleibt jedoch zu bedenken, in welch verhältnismäßig langen Zeiträumen sich Entwicklungen und Renaissance in der Kunst von Nomadenvölkern vollziehen und wie starr diese schweifenden Völker an Grundeinstellungen festhalten — ein Gesichtspunkt, der die Ablehnung der Hypothese durch die Zeitfrage möglicherweise in Frage stellt. Auch sei nicht vergessen, daß es sich bei dem angeführten Stück nicht um eine einzelne Erscheinung handelt, die die Annahme skythischer Einflüsse nahe legt, sondern daß noch Momente anderer Art vorliegen, die auf solche hinweisen. Leider — und das sei zugegeben — fehlt immer noch eine Menge Material, das eindeutig und lückenlos die Entwicklung der skythischen Kunst dokumentieren könnte, um einer bestimmten Schlußfolgerung in obigem Sinne endgültige Berechtigung zu geben. Rein geographisch und geschichtlich ist die Annahme einer steten Verbindung Ungarns mit Südrußland über Rumänien wohl gerechtfertigt. Steht nun die zweite Hypothese Fettichs auch noch nicht auf allzu festen Füßen, so müßte immerhin zu denken geben, daß zu Dingen wie die ostgotischen Vogelköpfe an Fibeln sich Parallelen nachweisen lassen bis nach Nordchina und Sibirien.

Ist uns, wie hier, auch noch der klare Blick gehemmt, so vermögen vielleicht Anregungen, wie sie von der Arbeit Fettichs in diesem Falle ausgehen, dazu beitragen, den Nachdruck der Forschungsarbeit künftiger Jahre auf diese Dinge zu verlegen, um eine weitere Klärung der Sachlage herbeizuführen.

— Wenn es dem Verfasser so gelungen ist, bei der Untersuchung der avarischen Kunstindustrie dieser in den raumspannenden Gesamtfragenkomplex der Tierornamentik Aufnahme zu verschaffen, so sei nicht das Verdienst vergessen, das er sich andererseits mit ihrer Einbindung in den Fundus des Völkerwanderungsmaterials erworben hat durch die scharfen typologischen Abgrenzungen der avarischen Dokumente.

Die in Betracht kommenden avarischen Stücke aus Ungarn, die auf vorzüglichen Tafeln abgebildet sind, werden vom Verfasser in besonderen Abschnitten einzeln genau besprochen. Zahlreiche Literaturangaben im Text vermitteln weite Orientierungsmöglichkeiten über das einschlägige Gebiet. So bildet in äußerer und innerer Abgerundetheit diese erste Arbeit einen würdigen Auftakt zu der Publikationsreihe, die das Ungarische Nationalmuseum im Vorwort des vorliegenden Bandes ankündigt.

J. DETTMAR.

PAUL HAMBRUCH, *Ozeanische Rindenstoffe*. Gerhard Stalling-Verlag, Oldenburg i. O. 1926.

Dieser Band ist der erste in einer Reihe zwanglos erscheinender Textilbände, für die Karl With-Köln als Herausgeber zeichnet. Der Gedanke, die Textilornamentik aller Völker, Zonen und Zeiten zum Gegenstand einer Monographienserie zu machen, ist ein äußerst glücklicher. Die Bände wenden sich nicht nur an die Wissenschaft, sondern wollen auch auf unser heutiges künstlerisches Leben befruchtend Einfluß gewinnen. So wird der hier vorliegende Band nicht nur als Beitrag zur Ethnographie zu würdigen sein.

Vor das ethnographische Forum gestellt, erfüllt er alle Anforderungen, die man von einer fachwissenschaftlichen Arbeit auf engem Raum verlangen kann. Name und Verbreitung der Rindenstoffe, Rohstoff und Arbeitsgerät, Herstellung und Verwendung für Tracht und Kult werden beschrieben. Lediglich das Kapitel über die Bemusterung der Rindenstoffe ist zu kurz geraten. Gewiß sind die wichtigsten Ornamentbezirke, Fidji und Tonga, wie auch der Verfasser betont, noch nicht ausreichend erforscht, doch wäre es interessant gewesen, über den Geometrisierungsprozeß der aus der Natur gehaltenen Muster Eingehenderes zu erfahren.

So bleibt das Fazit, das eine Deutung der Tapamuster als ein Beitrag zur Geschichte der Ornamententwicklung erbringen könnte, ungezogen. Gerade darin liegt die kunsthistorische Bedeutung, die eine solche Arbeit sehr wohl haben könnte. Die Ornamentgeschichte ist die Ontologie der Kunstgeschichte. Das haben Semper, Riegl, Worringer gefühlt. Doch ziehen ihre Arbeiten ethnographisches Material so gut wie gar nicht an. Hier wird der Teil der kunsthistorischen Forschung einzusetzen haben, der sich allen Schwierigkeiten zum Trotz um eine theoretische Fundierung dieser Wissenschaft bemüht. Vorarbeiten auf diesem Gebiete sind ja schon geleistet von den Arbeiten Großes an zu Stephan und von den Steinen.

Als drittes erfüllt das Buch durch sein wundervolles Tafelmaterial voll und ganz die Aufgabe, unser modernes Kunstgewerbe anzuregen. Wir sind aus dem europäischen Kulturkatzenjammer und der Abendlandsuntergangsstimmung immerhin schon soweit heraus, daß man unserem modernen Kunstgewerbe derartige Muster ohne Gefahr der allzu leichtfertigen Aufgabe der eigenen Art empfehlen kann. Das Geheimnis der ewigen Jugend und Wirkung dieser Muster liegt in ihrer Materialverbundenheit. Das ist ja keine neue Erkenntnis mehr, doch es ist gut, wenn unsere Kunstgewerbler diese Erkenntnis vor den zum Teil farbigen Tafeln — sogar ein Stückchen Originaltapa ist dankenswerterweise beigegeben — als Offenbarung immer von neuem gewinnen können.

Der Verlag, der ja als Kunstverlag noch jung ist, hat überhaupt dem Buch eine mustergültige Ausstattung gegeben. Papier, Druck, Satzbild, Clichés, nicht zuletzt die ausgewogene Bildgegenüberstellung im Tafelteil, der Einband, der sogar auf das billige Vergnügen, zu exotisieren, verzichtet, sind mustergültig. Das Ganze ist ein Beweis dafür, daß eine Verkoppelung ethnographischer und künstlerisch-praktischer Interessen wohl möglich ist.

ERNST SCHEYER.

FRIEDRICH SCHULZE-MAIZIER, *Die Osterinsel*. Insel-Verlag, Leipzig o. J., 238 Seiten, 23 Tafeln.

Die wissenschaftlichen Reisen der Europäer in primitive Kulturen weisen sich an Hand der Ergebnisse und Berichte meist durch eine leichte Komik aus. Trotz sorgfältiger und gewissermaßen auch respektvoller Beobachtung sonderbarer, aber doch bedeutsamer Gebräuche der Primitiven bleibt der

Bericht gern in einem „vernünftigen“ Urteil befangen, das, scheint's der Europäer beim ersten Hinsehen gewinnt und dann unmerklich behält. Trotz aller Forschung. So kommen die ethnographischen Reisebeschreibungen zu einem „gemütlichen“, raritätenfreudigen Erzählerton. Er ist ebenso unstrapaziös wie antiabenteuerlich, trotzdem es sich um beides vielleicht handelt. Diese Quellenberichte der Völkerkunde machen den sonderbaren Eindruck einer fast ausnahmslosen sprachlichen und vom Privaten hilflos redenden Formlosigkeit. Man darf sich ihm nicht verschließen. Er ist wissenschaftsgeschichtlich nicht unwichtig. Dann gibt es noch das von diesem Einwand freie Gegenteil: die eigentliche Ethnologie. Nicht selten übrigens von der gleichen Hand jener eben gemeinten reisenden Forscher. Die zugehörige Methode sucht durch genaue Feststellung der Sitten und der materiellen Kultur eindeutige Geschichtsschichtungen der primitiven Kulturen zu begründen. Sie soll schließlich eine dem Sinn von Lebens- und Kulturformen nachgehende Forschung herbeiführen.

Es ist der Vorzug des anzuzeigenden Buches, daß es auf beiderlei Art gibt; jede aber in milder Dosis. Die Hauptbemühung der Reisenden, zu erfahren, was es mit den großen Steinfiguren der Insel auf sich habe, stellt der Verfasser, angefangen von den ersten Besuchen im 17. und 18. Jahrhundert bis zu den eingehenden Grabungen und Nachfragen der letzten Jahrzehnte, ausgezeichnet dar. Es gibt zwei Typen dieser Steinriesen: die älteren, äußerst lapidar, auf Bestattungsterrassen aufgestellt, sind eigentliche Ahnenfiguren, die anderen, um den Berg Rano Raraku gesammelt, hängen mit einem sonderbaren Vogelkult zusammen. Die jährliche Zeremonie bestand im Auffinden des ersten Eies einer geheiligten Schwalbenart, die auf einem Inselchen an der Südwestküste nistete. Um die fast übernatürliche Ehre, es gefunden zu haben, die dann von einem Jahr strenger Askese und Einsamkeit gefolgt war, durften nur die ersten Männer der Stämme wetteifern. An dem Berge aber, wohin sich der Auserwählte zurückzog, stehen jene Steinfiguren jüngerer Datums. Sie haben ein Rückenornament, das mit dem Vogelkult zusammenhängt: man hält sie für Standbilder erfolgreicher „Vogelmänner“. Eingehend wird ferner mitgeteilt, was über die merkwürdige Hieroglyphenschrift, über Mythen und Sitten zu erfahren war. Das alles ist zuverlässig, jedoch öfters durch zweifelhafte Grundvorstellungen behindert; so unterläuft etwa die stillschweigende Voraussetzung, daß jede Schrift sogleich ein Verständigungsmittel sein wolle (S. 99). Daß die Zeichen und Systeme der Schrifttafeln feierlich rezitiert wurden, weist bereits auf die durchaus andere Bestimmung dieser Schrift hin. (Ganz abgesehen davon, daß auch die Sprache zunächst Mittel monologischer Riten, Verbindung nur mit dem „Heiligen“ war.) Ein Urteil darüber muß also auf ganz anderem Grunde stehen, um treffend zu sein. Es ist schon eine geistige Seltenheit, wenn bei einem über (hieratische) Bilderschrift redenden Ethnologen nicht die Fortschrittsbegeisterung für die Lautschrift anklingt. Ferner: wie kann man, bei der Ornamentbeurteilung der hölzernen Dämonenstatuetten (S. 81), eine seltsame Tatsache darin sehen, daß das Ältere das Stilisierte, das Jüngere das Naturalistische ist? Etwa, weil doch zuerst „die natürliche anatomische Form bestand“? Bestand? Wo? In der Wirklichkeit? Das würde doch kein Argument sein. Es liegt auch hier die unausrottbare Vorstellung zugrunde, daß einem Ornament immer erst die naturalistische Darstellung eines Gegenstandes vorausgehen müsse, welche alsdann zur ornamentalen „Schematisierung“ sich geeignet erweise. Es gibt eine sinnvolle und unmittelbare Entstehung von „Zeichen“, die wohl einen ideographischen Anlaß hatten und schließlich als Ornament Verwendung finden konnten. Der Verfasser spricht (S. 75f.) selbst in diesem Sinne, wenn er eine „bloße Zufälligkeit der Stilisierung“ ablehnt und nach dem vorauszusetzenden „Zeichen“ (Symbol) sucht. Sonderarten der Stilisierung würden eben von hier aus weiter zu verfolgen sein. Doch geschieht das nicht, und die Frage bleibt ungeklärt. Es gibt in dem Buch noch einige Fälle solch mühsamer Befangenheit im Stofflichen. Dieses Stoffliche weist gleichermaßen ins Ethnologische wie in die Formenwelt der Kunst und hat darin eben seine Schwierigkeiten.

Doch diese Fehltritte vergißt man angesichts des letzten Kapitels, in dem (hauptsächlich nach Forschungen Balfours) der Zusammenhang mit Melanesien, besonders der des Vogelkults mit ähnlichen Gebräuchen auf den Salomo-Inseln, dargestellt wird. — Es ist schwer, über die künstlerische Form der Osterinselfiguren etwas Rechtes zu sagen. Man wird erfreut sein, lediglich schon durch die kleine Hypothese des Verfassers, die Sonderform des Kopfes sei eine Annäherung an den Kopf des heiligen Vogels. Das ist dann einmal eine Einsicht in formale Dinge, die gleichzeitig eine Bedeutungsfrage in neues Licht bringt.

Die literarische Ausführung ist anspruchslos; störend ist nur die bisweilen peinliche Witzigkeit, mit der dem Gegenstand auf die Schulter geklopft und über seine verlegenmachende Fremdartigkeit hinweggeholfen wird. Das Buch will nur eine klärende Zusammenfassung der Forschungen sein. Es ist aber mehr: eine kritisch, vorbildliche Vermittlung des gesamten Problemkreises. CARL LINFERT.

G.-H. LUQUET, *L'Art Néo-Calédonien*. Documents recueillis par Marius Archambault. Université de Paris. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie II. Paris, Institut d'Ethnologie. 191 Rue Saint-Jacques (53) 1926. 159 Seiten, 241 Abbildungen im Text, 20 Tafeln.

G.-H. Luquet, bekannt durch seine tief eindringenden Arbeiten zur Psychologie der primitiven Kunst, unter denen besonders ein Aufsatz „Les origines de l'art figurée“ im Ipek, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst 1926 sowie „L'Art et la religion des hommes fossils“ 1925 zu nennen sind, legt hier ein neues, nicht minder interessantes Werk vor. Marius Archambault, der lange aus beruflichen Gründen als Directeur du service des postes et télégraphes in Neukaledonien lebte, hatte ein reiches Material der Kunst dieses Landes nach Paris gebracht. Luquet untersucht dieses Material mit seiner Kenntnis der primitiven, sowohl der prähistorischen wie der ethnographischen Kunst. Er gliedert es einmal in die Behandlung der Körperkunst, dann in die der Holzskulptur, drittens untersucht er die Gravierung auf Bambus und viertens die Felszeichnungen. Die kunstgeschichtliche und psychologische Untersuchung der Motive, und der Voraussetzungen des Stils beschließt das Buch.

Während die Körperkunst, die Holzskulptur und die Bambusgravierung noch heute geübt werden, ist die Felszeichnung ausgestorben, sie gehört früheren Epochen an. Es ist Luquet gelungen, nachzuweisen, daß beide Gruppen miteinander in Verbindung stehen, sie sind stilistisch so ähnlich, daß die Felszeichnungen nicht von einer anderen Bevölkerung geschaffen worden sind. Die Bambusgravierungen zeigen Menschen, Schiffe, Pferde, Reiter, Bäume und Häuser, aber auch geometrische Muster kommen vor, sie allein kehren auf den Felszeichnungen wieder. Die Felszeichnungen sind wesentlich stilisierter, imaginativer. Es gibt stern- und kreisförmige Motive, manche Bilder erinnern an Leitern, andere sind stark stilisierte Menschengestalten. Luquet führt nun fast alle Zeichen auf Stilisierungen der menschlichen Gestalt, besonders des Gesichtes, zurück, ein Gedanke, in dem ich ihm nicht immer zu folgen vermag. In sehr beachtenswerten Bemerkungen führt er aus, daß die Bilder nicht „schematisiert“, sondern gewollt stilisiert sind, dieselben Stilisierungen findet er in den modernen Bambuszeichnungen neben viel naturalistischeren Bildern. Luquet glaubt aus dem gleichzeitigen Vorkommen der beiden Gruppen in den moderneren Bildern schließen zu können, daß die These der Beziehung von Kunststil und sozialem, wirtschaftlichem Leben nicht immer zutreffe. Es zeigt sich hier wie überall bei der Untersuchung primitiver Kunst die Schwierigkeit der Fixierung der Begriffe „naturalistisch, sensorisch“ und „stilisiert, imaginativ“. Diese Begriffe bedeuten nur polare Gegensätze, zwischen denen es eine Fülle von Übergängen gibt. Jede dieser Übergangsstufen aber kann sowohl naturalistisch wie auch stilisiert sein, je nachdem man sie in Beziehung setzt zu bestimmten Vergleichsobjekten. Die Begriffe haben also als geistesgeschichtliche Begriffe entgegen den naturwissenschaftlichen Begriffen lediglich einen relativen Sinn. Die von Luquet „naturalistisch“ genannten Bilder sind naturalistisch im Vergleich zu den ganz stilisierten übrigen Bildern, sie sind aber noch immer stilisiert im Vergleich etwa mit Buschmannsbildern. Luquet ist deshalb vollkommen zuzustimmen, wenn er die neukaledonischen Bilder nicht mit den paläolithischen sondern mit den neolithischen Zeichnungen Europas stilistisch vergleicht.

Das Buch gehört zu den wertvollen und dringend notwendigen Spezialuntersuchungen zur ethnographischen Kunst. Es gewinnt dadurch an Bedeutung, daß es nicht ausschließlich vom ethnographischen, sondern vor allem vom philosophisch-psychologischen und auch kunsthistorischen Standpunkt eines Kenners der prähistorischen Kunst Europas aus geschrieben ist. HERBERT KÜHN.

HEINRICH DOERING, *Altperuanische Gefäßmalereien*. Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. II. Marburg, Lahn 1926, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität. 66 Seiten, 24 Tafeln.

Heinrich Doering, der sich schon in dem Werk von W. Lehmann und Doering, *Kunstgeschichte des alten Peru* (vgl. Besprechung Ipek 1925 S. 261) als guter Kenner und feinsinniger Historiker der

BESPRECHUNGEN

peruanischen Kunst erwiesen hatte, bringt in dieser ausgezeichneten Arbeit ein Teilgebiet der reichen peruanischen Kunst zur Sprache: die Gefäßmalereien von Nazca. Die Grundlage der Untersuchung bildet Keramik der Privatsammlung Dr. Gaffron in Berlin-Schlachtensee. Nach der Untersuchung von Technik und Darstellungsweise der Malerei behandelt der Verf. die Frage der Bedeutung des Trophäenkopfes, des Katzendämons, des Zackenstabdämons und der Frauenbildnisse. Er weist — ähnlich wie Seler (Ges. Abh. IV S. 171 ff.) auf das Moment der Fruchtbarkeit hin. Eine Untersuchung der Beziehung der Nazca-Malereien zu Gefäßmalereien und plastischen Werken anderer altperuanischer Kulturbereiche beschließt die in gewählter Sprache geschriebene Abhandlung. Hervorragend sind die Reproduktionen, die neben den Reproduktionen von d'Harcourt (*La Céramique Ancienne du Pérou* 1924) zu den besten Wiedergaben peruanischer Keramik überhaupt gehören. Von besonderer Bedeutung ist in der Arbeit Doerings das sehr genaue und eingehende Bildverzeichnis.

HERBERT KÜHN.



El Hagandieh, Nubische Wüste. Expedition Frobenius.

UMSCHAU

UMSCHAU

Neue, interessante und für die Kunstforschung bedeutungsvolle Funde des Paläolithikums behandeln Gaillard, Pissot und Côte. (L'Abri préhistorique de la Genière à Serrières-sur-Ain. L'Anthropologie 1927, S. 1—47.) Die Station La Genière liegt an der Ain bei Poncin. Hier sind in einer Strate des späten Magdalénien zwei Gravierungen gefunden worden, die eine ein Rentier darstellend, die andere einen Bison, der in genau der gleichen Formgebung als Malerei in Font-de-Gaume wiederkehrt, so daß die Gravierung die Entwurfzeichnung zu dem Gemälde zu sein scheint, ein Gedanke, der auch von Breuil geteilt wird. Die Autoren, die die große Ähnlichkeit, ja, Übereinstimmung der Bilder registrieren, nehmen zu dieser Frage nicht Stellung.

Unter dem Titel „L'art chez nos ancêtres de l'âge de la pierre taillée“ stellt L. Reverdin (Noël, Suisse 1926) alle bisher gefundenen Kunstwerke des Paläolithikums aus der Schweiz zusammen. Die Funde verteilen sich auf drei Stationen, Veyrier (Haute-Savoie), Thayngen bei Schaffhausen, auch Kesslerloch genannt und Schweizerbild bei Schaffhausen. Der Autor führt insgesamt 17 Stücke auf.

Die Menschendarstellungen in franko-kantabrischer Kunst, die ja sehr selten sind, abgesehen von den vielen Frauenskulpturen des Aurignacien, untersucht Comte Bégouen in einem Aufsatz „Quelques nouvelles figurations dans les grottes de l'Ariège“ (Revue anthropologique 1926, S. 181—191). Er bringt einige neue, bisher unbekannte Bilder, so einen Stein aus Tuc d'Audoubert und ein menschliches Profil aus Mas d'Azil, das zum Teil aus zufälligen Formungen der Felsen, zum Teil aus Gravierungen gebildet wird.

Astre untersucht in einem Artikel „Pourquoi les représentations pariétales des grottes et cavernes sont-elles presque absolument exclusives de l'iconographie humaine?“ (Revue anthropologique 1926, S. 191—198) die Frage, warum in franko-

REVUE

Gaillard, Pissot et Côte (L'Abri Préhistorique de la Genière à Serrière-sur-Ain. — L'Anthropologie 1927, pages 1—47) traitent de nouvelles trouvailles paléolithiques, intéressantes et importantes pour l'histoire des arts. La station de la Genière se trouve sur l'Ain, près de Poncin. On y a trouvé dans une des dernières couches du magdalénien deux gravures représentant l'une un renne, l'autre un bison, que l'on retrouve exactement avec les mêmes formes, mais comme peinture, à Font-de-Gaume, de sorte que la gravure paraît être l'esquisse de la peinture; c'est là une opinion que partage aussi Breuil. Les auteurs, qui enregistrent la grande ressemblance et même la concordance des images, ne prennent pas position dans cette question.

Sous le titre „L'art chez nos ancêtres de l'âge de la pierre taillée“ (Noël, Suisse 1926). L. Reverdin dresse un tableau de toutes les œuvres d'art paléolithiques trouvées jusqu'ici en Suisse. Les trouvailles sont réparties entre trois stations: Veyrier (Haute-Savoie), Thayngen près Schaffhouse (également nommé Kesslerloch) et Schweizerbild près Schaffhouse. L'auteur décrit en tout 17 pièces.

Les représentations d'êtres humains dans l'art franco-cantabrique, qui sont certes très rares, abstraction faite des nombreuses sculptures de femmes de l'aurignacien, sont étudiées par le Comte Bégouen dans un article intitulé: „Quelques nouvelles figurations dans les grottes de l'Ariège“. (Revue anthropologique 1926, pages 181—191). Il présente quelques nouveaux dessins inconnus jusqu'ici, tels qu'une pierre provenant du Tuc d'Audoubert, et un profil humain de Mas d'Azil, ce dernier constitué en partie par des formes accidentelles de la roche, en partie par des traits gravés.

Astre, dans un article intitulé: „Pourquoi les représentations pariétales des grottes et cavernes sont-elles presque absolument exclusives de l'iconographie humaine?“ (Revue anthropologique 1926, pages 191—198) se demande pourquoi,

LOOKING ROUND

Gaillard, Pissot and Côte handle new, interesting and, for artistic research, important discoveries of the Palaeolithic period (L'Abri préhistorique de la Genière à Serrières-sur-Ain, L'Anthropologie 1927, pp. 1—47). The site at La Genière lies on the Ain close to Poncin. Here, in a later Magdalenian strata two engravings have been found; one representing a reindeer, the other a bison, which appear in exactly the same form as paintings in Font de Gaume so that the engraving seems to be the sketch for the painting; an opinion also shared by Breuil. The authors do not refer to this question.

Under the title „L'art chez nous nos ancêtres de l'âge de la pierre taillée“ L. Reverdin (Noël, Suisse 1926) discusses all the Palaeolithic works of art hitherto discovered in Switzerland. The discoveries originate at three stations, Veyrier (Haute Savoie), Thayngen (also called Kesslerloch) near Schaffhausen and Schweizerbild near Schaffhausen. The author quotes 17 works in all.

Count Bégouen in an essay entitled „Quelques nouvelles figurations dans les grottes de l'Ariège“ (Revue anthropologique 1926, pp. 181—191), examines the human representations in franko-cantabrian art, which are certainly very rare, with the exception of the various Aurignacian female statuettes. He publishes some hitherto unknown images, such as a stone from Tuc d'Audoubert and a human profile from Mas d'Azil, the latter being partly formed by accidental rock formation, partly by engraving.

Astre, in an article entitled „Pourquoi les représentations pariétales des grottes et cavernes sont-elles presque absolument exclusives de l'iconographie humaine?“ (Revue anthropologique 1926, pp. 191—198) discusses the question why the

kantabrischer Kunst der Eiszeit die Darstellung des Menschen so selten vorkomme. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Bilder aus Gründen der Magie gemalt seien, und daß es sich hauptsächlich um Jagdtiere handele. Der Mensch bot also nicht genügend Interesse. Der zweite Grund ist der, daß man mit Hilfe des Bildes Einfluß auf den Menschen gewinnen konnte, man fürchtete also das Abbild. Dem Verfasser ist entgegenzuhalten, daß sowohl im ostspanischen wie im nordafrikanischen Kulturkreis der Mensch häufig dargestellt ist.

Henri Breuil gibt in kurzer, gedrängter Ausführung, „The cavern of Les Combarelles“, *Natural history* Vol. XXVI, Nr. 3, 1926, S. 227—237, 5 Tf., 7 Abb., New-York, eine Übersicht über die Entdeckung und Erforschung der Höhle von Les Combarelles und zugleich eine Einführung in die Frage der paläolithischen Höhlenkunst überhaupt, mit ihren Zusammenhängen kultureller, religiöser und stilistischer Art. Der Artikel ist für das größere Publikum berechnet.

Der Kustos der paläolithischen Abteilung des Landesmuseums, Karl Absolon (Bericht über die paläolithische Abteilung am Mährischen Landesmuseum und die paläolithische Forschung in Mähren, Brünn 1926, 11 S.) gibt in einer kurzen Darstellung eine gedrängte Übersicht der Entwicklung und des Ausbaus seiner Abteilung. Es wurden angekauft die Sammlung Maška (Material aus Šipka und Předměstí) und Křiž (Material aus den Höhlen des mährischen Karst und Předměstí). Als praktische Arbeiten, die unter seiner Leitung in der letzten Zeit unternommen wurden, führt Absolon die Grabungen in der Pekarna-Höhle, in Ondratice, in Unter-Wisternitz, und Předměstí in der Hauptsache an. Von Interesse ist eine eingeflochtene Bemerkung über die Untersuchung des Materials der Frauenstatuette von Unter-Wisternitz, das Absolon als silizisierte und karbonatisierte Knochen (mit der Formel CO_3'' , SiO_3'' , PO_4''' , SO_4'' , Ca'' ,

dans l'art franco-cantabrique de la période glaciaire, la représentation de l'être humain se présente si rarement: Il en arrive à la conclusion que les images ont été peintes pour des raisons de magie, et qu'il s'agissait principalement d'animaux que l'homme chassait. L'homme ne présentait donc pas assez d'intérêt. La deuxième raison est que l'on pouvait, grâce à l'image, exercer une influence sur les autres hommes; aussi craignait-on les portraits. On peut opposer à l'auteur que, aussi bien dans la civilisation de l'est de l'Espagne que dans celle du nord de l'Afrique, l'homme est fréquemment représenté.

Henri Breuil, sous une forme brève et condensée, donne dans „The cavern of Les Combarelles“ (*Natural History*, Vol. XXVI, No. 3, pages 227—237, 5 tableaux, 7 illustrations, New York) une vue d'ensemble des découvertes et des recherches faites dans la grotte des Combarelles, ainsi qu'une introduction à la question de l'art paléolithique dans les cavernes, avec toutes les questions relatives à la civilisation, à la religion et au style, qui s'y rattachent. Cet article est destiné au grand public.

Le Conservateur du Département Paléolithique du Musée National (Landes-Museum), Karl Absolon (Bericht über die paläolithische Abteilung am Mährischen Landesmuseum und die paläolithische Forschung in Mähren, Brünn 1926, 11 pages) présente sous une forme résumée une vue d'ensemble du développement et de l'extension de son Département. On a acheté les collections Maška (pièces provenant de Šipka et de Předměstí) et Křiž (pièces provenant des cavernes de Karst en Moravie et de Předměstí). Comme travaux pratiques faits sous sa direction ces temps derniers, Absolon cite les fouilles dans la caverne de Pekarna, celles d'Ondratice, d'Unter-Wisternitz et de Předměstí, comme étant les plus importantes. Il convient de signaler une remarque que fait incidemment l'auteur au sujet de la matière dont se compose la statuette de femme d'Unter-Wisternitz, dans laquelle Absolon voit un os silicaté et carbonaté (avec la formule CO_3'' ,

representation of human beings occurs so seldom in franco-cantabrian art of the ice age. He comes to the conclusion that the pictures were painted for occult reasons and chiefly concern animals hunted for food. Human beings were consequently not of sufficient interest. He considers that another reason for this lack of human representations, is to be found in the belief that, by the aid of pictures influence could be obtained over human beings; prehistoric man therefore dreaded portraits. These conclusions are questionable because in East Spanish, as well as in North African areas, the human form is often represented.

Henri Breuil in „The cavern of Les Combarelles“ (*Natural History*, Vol. XXVI, No. 3, 1926, New York, pp. 227—237, 5 picts, 7 illustr.) gives a short compressed survey of the discovery and exploration of the cavern of Les Combarelles and, at the same time, an introduction to the general question of Palaeolithic cave art in its connection with education, religion and artistic technique. This article is meant for the greater public.

Karl Absolon, the Curator of the Palaeolithic Department of the National Museum at Brünn has written a compressed survey of the development and consolidation of his department (Bericht über die paläolithische Abteilung am Mährischen Landesmuseum und die paläolithische Forschung in Mähren, Brünn 1926, 11 pp). The Maška collection (Specimens from Šipka and Předměstí) and the Křiž collection (Specimens from the caverns of the Moravian Karts and Předměstí) have been acquired. With regard to practical works, lately undertaken, under his guidance, Absolon mentions particularly the excavations in the Pekarna Cavern, in Ondratice, in Unter-Wisternitz and Předměstí.

A remark interposed on the examination of the material of the female statuette from Unter-Wisternitz, which Absolon considers to be silicated and carbonised bone (which the formula CO_3'' , SiO_3'' , PO_4''' , SO_4'' , Ca'' , Fe'' , Mg'') is of interest.

Fe'', Mg'') deutet. Eine berichtigende Auseinandersetzung mit dem Artikel über Mährener paläolithische Funde in der „Illustrated London News“ (ab 31. Okt. 1925, Nr. 4515—4518) beschließt den Bericht.

Carl Absolon vom Mährischen Landesmuseum in Brünn gibt zusammen mit R. Czižek (Die paläolithische Erforschung der Pekárna-Höhle in Mähren. „Erste Mitteilung — 59 S., 4 Tafeln, zweite Mitteilung — 90 S. Acta Musei Noraviensis V, Brno 1926 und 1927) eine kurze Darstellung der umfangreichen und noch nicht abgeschlossenen Grabungen, die vom 3. 7. 1925 bis 30. 11. 1925 in der Pekárna-Höhle unternommen worden sind. Die Ausbeute wird im Verlauf der Darstellung nicht nur in ihrer Lagerung nachgewiesen, sondern auch ihren Horizonten gemäß mit dem Inventar der anderen mährischen Höhlen verglichen. Die Grabung brachte in sehr klarer Lagerung Magdalénien, ein Hochaurignacien und ein Frühaurignacien, das mousteroide Charakter hat. Das Frühaurignacien ist besonders bedeutungsvoll, denn bisher war aus Mähren in stratigraphisch klarer Lagerung ein primitives Aurignacien nicht bekannt. Aus dem Magdalénien liegen ornamentierte Lanzenspitzen und ein graviertes Kommandostab vor, über den wir schon berichteten (Ipek 1926, S. 179). Aus dem Aurignacien stammt eine Statuette (vgl. S. 194). Die Deckschichten enthalten Neolithikum und zwar Reste von Bandkeramik, Jordansmühler Keramik, Scherben von Lengyel-Schalen, dann Reste von Amphoren der Michelsberger Keramik und Scherben von Amphoren und Vorratsgefäße mit Binsen- oder Reisergeflechtabdrücken. Die obersten Schichten lieferten überraschend auch noch Reste der Aunjetitzer Keramik. Die Mitteilung ist in tschechischer und deutscher Sprache geschrieben.

An Hand von Analogieschlüssen stilistischer wie anthropologischer Art gewinnt Raffaello Battaglia (Qualche osservazione sulla „Venere de Panáro“, Estratto dalla Rivista di Antropologia, Vol. XXVII

SiO₃'', PO₄'', SO₄'', Ca'', Fe'', Mg''). Une discussion rectificative de l'article sur les découvertes paléolithiques de Moravie dans l'„Illustrated London News“ (à partir du 31 octobre 1925, Nos 4515—4518) termine rapport.

Karl Absolon, du Musée National de Moravie à Brunn, publie en collaboration avec R. Czižek (Die paläolithische Erforschung der Pekárna-Höhle in Mähren. — Première communication, 59 pages, 4 tableaux; Deuxième communication, 90 pages, Acta Musei Moraviensis V Brno 1926 et 1927), un bref exposé des importantes fouilles qui ne sont pas encore terminées et qui ont été entreprises dans la caverne de Pekárna du 3 juillet 1925 au 30 novembre 1925. Les auteurs expliquent non-seulement la situation qu'occupaient les objets, mais encore le niveau auquel ils se trouvaient par comparaison avec l'inventaire des autres cavernes de Moravie. Les fouilles ont révélé, en couches très nettes, du magdalénien, du haut-aurignacien et de l'aurignacien primitif avec le caractère du Moustier. L'aurignacien primitif est particulièrement important, car on ne connaissait pas jusqu'ici en Moravie d'aurignacien primitif sous forme de gisement stratigraphiquement net. Le magdalénien en a livré des pointes de lance ornées et un bâton de commandement gravé, dont nous avons déjà parlé (Ipek 1926, page 179). Une statuette (cf. page 194) provient de l'aurignacien. Les couches supérieures contenaient du néolithique et des débris de céramique à bandes et de Jordansmühl, des tessons d'écuelles de Lengyel, enfin des débris d'amphores en céramique de Michelsberg, et des tessons d'amphores et de récipients à provisions, avec empreintes de vannerie en jonc et en jeunes pousses. Les couches supérieures ont encore livré, ce qui est surprenant, des restes de céramique d'Aunjetitz. Cette communication est rédigée en tchèque et en allemand.

Se fondant sur des conclusions par analogie, du double point de vue du style et de l'anthropologie, Raffaello Battaglia (Qualche osservazione sulla „Venere de Panáro“, Estratto dalla Rivista di Antropologia

A corrective discussion² of the articles about Palaeolithic discoveries in Moravia (see „Illustrated London News“ from 31st Oct. 1925, Nos. 4515—4518) concludes the Report.

Karl Absolon, of the Moravian National Museum in Brünn, together with R. Czižek (Die paläolithische Erforschung der Pekárna-Höhle in Mähren. „First statement“, 59 pp., 4 pict.; second statement, 90 pp. Acta Musei Moraviensis V, Brne 1926 and 1927) give a short description of the vast, and as yet unfinished, excavations which were undertaken between 3 July 1925 and 30 November 1925 in the Pekárna Cavern. In the course of the article the stratification of the finds is not only shown but also the level at which they were found as compared with the contents of other Moravian caverns. Magdalenian industries were clearly present as well as both late and early Aurignacian, the latter possessing Mousterian characteristics. The early Aurignacian is particularly important for, up to date, a primitive Aurignacian industry in clear stratigraphic formation had not been known in Moravia. Among the Magdalenian industries Ornamented lance-points and an engraved bâton have been found, to the last of which we have already referred (Ipek 1926, p. 179). From the Aurignacian comes a statuette (cf. p. 194). The upper strata contain neolithic specimens, i. e. fragments of Ribbon (band) and Jordansmühler pottery, fragments of Lengyel bowls and, further, pieces of amphora of the Michelsberger pottery and fragments of amphora and storage vessels with interwoven bulrush and reed impressions. The uppermost strata surprisingly, also yielded remains of Aunjetitz pottery. The description is written in Czech and German.

By a comparison of style and anthropology, Raffaello Battaglia (Qualche osservazione sulla „Venere de Panáro“. Estratto dalla Rivista di Antropologia, Vol. XXVII, Roma 1926, pp. 1—10)

Roma 1926, S. 1—10) die Überzeugung, daß die Venus von Savignano sul Panàro nicht, wie U. Antonielli annimmt (vgl. Ipek 1926, S. 46—49), dem Neolithikum, sondern dem Aurignacien angehört.

Die gleiche Feststellung macht Raymond Vaufray (La statuette féminine de Savignano sul Panàro, L'Anthropologie 1926, S. 429—435).

In einem Aufsatz: Heilkunst und Zierkunst weist Reinhard Hofschlaeger (Braunschweiger G-N-C-Monatschrift, Herausgeber Brunsviga Maschinenwerke Grimme, Natalis & Co. AG., Braunschweig, Jahrg. 1927, Heft 7/8) darauf hin, daß Ornamentik und Medizin in enger Beziehung stehen. Er spricht davon, daß Körperbemalung und Skarifizierung, Stichnarbenverzierungen nicht nur einen ornamentalen, sondern auch einen medizinischen Sinn gehabt haben und zwar in zweifacher Beziehung, einmal oftmals wirklich heilend und zweitens durch die psychische Beeinflussung. Besonders seit der Ausbildung des geometrischen Stils im Beginn des Neolithikums tritt das geometrische Ornament als selbständiges Heilmittel mit magischer Wirkung auf.

Einen Beitrag zur Kunst der Steingräber in Nordwestdeutschland bringt H. Gummel (die Riesensteingräberkultur in Nordwestdeutschland, Mannus-V., Ergänzungsband 1927, Leipzig, Verlag Kabitzsch, 10 S., 7 Abb.). Sie sind zeitlich parallel mit der Ganggräberzeit in Skandinavien, erfahren in Nordwestdeutschland aber eine Ausbildung als „einfache“ Steinkammern und Hühnenbetten mit langgestreckter Steinumhegung. Als Begleitinventar treten häufig (entgegen Skandinavien) dünnackige Beile auf, dazu zweihenklige Schutternäpfe, die nahe stehende Entsprechungen in der Walternienburg-Bernburger Kultur haben. Eine scharfe Trennung dieser hier auftretenden Keramik von der Walternienburg-Bernburger lehnt der Verfasser im Gegensatz zu Niklasson (vgl. Besprechung, Ipek 1927, S. 103) ab und hält die Abstammung der

logia, Vol. XXVII, Rome 1926, pages 1—10) est convaincu que la Vénus de Savignano sul Panàro appartient, non pas au néolithique, comme le suppose U. Antonielli (cf. Ipek 1926, p. 46—49), mais à l'Aurignacien. C'est la même constatation qu'a faite Raymond Vaufray (La statuette féminine de Savignano sul Panàro, L'Anthropologie 1926, pages 420—435).

Dans un article: Heilkunst und Zierkunst („L'art de la guérison et l'art de l'ornement“), Reinhard Hofschlaeger (Braunschweiger G-N-C-Monatschrift, éditée par la maison Brunsviga Maschinenwerke Grimme, Natalis & Co. AG., Brunswick, année 1927, No. 7/8) fait remarquer que l'ornementation et la médecine sont étroitement liées l'une à l'autre. Il dit que la peinture du corps et la scarification, les décorations en cicatrices de piqûres avaient un but non-seulement ornamental, mais encore médicinal et cela d'un double point de vue: d'abord parce que ces pratiques guérissaient quelquefois réellement, puis en raison de l'influence psychique qu'elles exerçaient. C'est surtout depuis la naissance du style géométrique, au commencement du néolithique, que l'on voit apparaître, l'ornement géométrique comme moyen de guérison indépendant, avec action magique.

Une contribution à l'art des tombes en pierre dans le nord-ouest de l'Allemagne nous est apportée par H. Gummel (Die Riesensteingräberkultur in Nordwestdeutschland, Mannus, Vème Tome complémentaire, 1927, Leipzig, maison d'éditions Kabitzsch, 10 pages, 7 illustrations). Elles sont synchroniques à l'époque des sépultures à couloir de Scandinavie, mais dans le nord-ouest de l'Allemagne elles sont construites sous forme de chambres en pierre „simples“ et de „lits de Hun“ avec clôture très étendue en pierres. L'inventaire des objets qu'on y trouve comprend fréquemment (à l'opposé de ce que l'on constate en Scandinavie) des haches à dos mince ainsi que des vases à deux anses, auxquels correspondent assez exactement ceux que l'on trouve dans la civilisation de Walternienburg-Bernburg. Contrairement à l'opinion de Niklasson,

is convinced that the Venus of Savignano Sul Panàro belonged, not to the Neolithic, as U. Antonielli thinks (cf. Ipek 1926, p. 46—49) but to the Aurignacian culture. This is the same conclusion which Raymond Vaufray has arrived at in „La Statuette féminine de Savignano sul Panàro“ (L'Anthropologie 1926, pp. 420—435).

In his essay: „Heilkunst und Zierkunst“, Reinhard Hofschlaeger (Braunschweiger G-N-C-Monatschrift, Herausgeber Brunsviga Maschinenwerke Grimme, Natalis & Co. A.G. Braunschweig, Jahrgang 1927, Heft 7/8) points out that ornamentation and medicine are very closely connected with each other. He says that painting of the body and scarification (cicatrised decoration made by pricking) have not had a merely ornamental purpose, but also a medicinal one, and that from a double point of view: First, very often, because of their actual healing effect, and, secondly, because of their psycho-physical influence. Especially since the development of the geometrical style, at the commencement of the Neolithic Age, geometric ornamentation appears as an independent means of healing by means of magic.

H. Gummel discusses the art of stone graves in the northwest of Germany (Die Riesensteingräberkultur in Nordwestdeutschland, Mannus V, Supplementary, Vol. 1927, Leipzig, published by Kabitzsch, 10 pp., 7 illustr.). They correspond in time to the passage grave period in Scandinavia, but in the northwest of Germany the graves develop in the form of „simple“ stone chambers and „Hun Burials“ with far extending stone enclosures. The accompanying funeral furniture found there, unlike that found in Scandinavia, often includes slender backed axes as well as vessels with two handles, which correspond nearly exactly with those found in the Walternienburg-Bernburg cultures. In opposition to Niklasson (vide discussion Ipek 1927, p. 103) the author denies that there is a sharp difference between the pottery found here and that of Walternienburg-

Walternienburg-Bernburger Kultur von der Riesensteingräberkultur für möglich. Im Anhang gibt Gummel ein Verzeichnis der Keramikfunde der Riesensteingräberkultur, die sich im Provinzialmuseum Hannover befinden.

Davon ausgehend, daß das Kind zeichnet, was es weiß, der Erwachsene zeichnet, was er sieht, definiert G. H. Luquet (Le motif du Cavalier dans l'art primitif, Journal de Psychologie normale et pathologique XII, Année — Nr. 5, 15. 5. 1925, 10 S., 19 Abb.) den primitiven erwachsenen Menschen als den Erwachsenen mit der zeichnerischen Konzeption des Kindes. Unter diesem Gesichtspunkt stellt er Zeichnungen gegenüber, die ihm Beweis dafür sind, wie bei Darstellung von Reitern in primitiver Kunst der betr. Zeichner sich mit dem Problem des dreigeschichteten Bildraums auseinandersetzt, das die verstandesmäßige Verarbeitung des Bildobjekts bedingt: das gegenseitige Verdecken von Bein, Pferdekörper und Bein des Reiters. Als Beispiele bringt Luquet u. a. Bilder des spanischen Neolithikums, cypriische Darstellungen des 7. und 8. Jahrhunderts v. Chr. Hallstattzeichnungen aus Westpreußen und Ungarn, eine Darstellung der Karolingerzeit, dann vor allem neolithische Bilder aus Nordafrika, der Sinaigegend, Sibirien, der Mongolei und auch Darstellungen bei nordamerikanischen Indianern und aus Neukaledonien.

Liane Domonkos und Leonhard Franz geben in einem Artikel: „Zur Bükker Kultur“ (Wiener Prähistorische Zeitschrift XII, 1925, S. 84—96, 10 Abb.) einen Beitrag zu der wenig erforschten Kultur, die ihren Sitz im Bükke-Gebirge bei Miskoleg im ungarischen Erzgebirge hat und sich wahrscheinlich vom Bükke-Gebirge fächerförmig nach Norden, Nordwesten und Nordosten bis an die Karpathen ausdehnt. Die Funde dieser Kultur, die in Höhlen und in Freilandstationen und zwar in Wohngruben angetroffen

l'auteur nie l'existence d'une séparation tranchée entre la céramique que l'on trouve ici et celle de Walternienburg-Bernburg (cf. discussion, Ipek 1927, page 103) et admet l'hypothèse que la civilisation de Walternienburg-Bernburg descend de la civilisation des tombes mégalithiques. Dans un appendice, Gummel donne la liste des céramiques de cette dernière civilisation qui figurent au Musée Provincial de Hanovre.

Partant du fait que l'enfant dessine ce qu'il sait et que l'adulte dessine ce qu'il voit, G. H. Luquet (Le motif du cavalier dans l'art primitif. Journal de Psychologie normale et pathologique. XXIIe Année, No. 5, 15 mai 1925, 10 pages, 19 illustrations) définit ainsi l'homme primitif adulte: un adulte concevant le dessin comme un enfant. A l'appui de son opinion, il reproduit des dessins qui, d'après lui, nous montrent comment l'artiste primitif, quand il voulait représenter des cavaliers, résolvait le problème des trois plans posé par un traitement raisonnable du sujet, savoir l'intercalation du corps du cheval entre les deux jambes du cavalier. Comme exemples, Luquet nous présente entre autres des dessins néolithiques espagnols, des représentations cypriotes des VIIe et VIIIe siècle av. J. C., des dessins hallstattiens provenant de Prusse Occidentale et de Hongrie, une représentation de l'époque carolingienne, et surtout des dessins néolithiques du Nord de l'Afrique, de la région du Sinaï, de Sibérie, de Mongolie, ainsi que des figurations provenant l'Indiens de l'Amérique du Nord et de naturels de la Nouvelle-Calédonie.

Liane Domonkos et Leonhard Franz, dans un article intitulé „Zur Bükker Kultur“ (Wiener Prähistorische Zeitschrift XII, 1925, pages 81—96, 10 illustrations) apportent une contribution sur la civilisation peu étudiée qui avait son siège dans les Monts de Bük, près de Miskoleg dans l'Erzgebirge hongrois, et qui, vraisemblablement, s'étendait en éventail vers le nord, le nord-ouest et le nord-est jusqu'au Carpathes. Les trouvailles relatives à cette civilisation, faites dans les cavernes et dans les stations en

Bernburg and admits the hypothesis that the civilisation of Walternienburg-Bernburg originated from the megalithic stone grave civilisation. In the appendix Gummel gives a list of the pottery of the megalithic stone grave civilisation which is to be found in the Provincial Museum at Hanover.

Starting from the fact that a child draws that which it knows and an adult draws what it sees, G. H. Luquet (Le motif du cavalier dans l'art primitif. Journal de Psychologie normale et pathologique, Year XXII, No. 5, 15th May 1925, 10 pp. 19 illustr.) defines a primitive grown-up individual as an adult with the conception of drawing of a child. From this standpoint he compares drawings which prove, for him, how, in representing riders in primitive art, the artist in question solved the problem of the three super-imposed planes formed by the concealed leg of the rider, the body of the horse, and the visible leg of the rider all of which he tried to shew at once. Luquet gives us, amongst other examples, pictures of the Spanish Neolithic Age; Cyprian illustrations of the VIIth and VIIIth centuries B. C., some drawings of the Hallstatt period from West Prussia and Hungary; a drawing of the Carolingian period; and, above all, Neolithic illustrations from North Africa, the Sinitic Region, Siberia and Mongolia, and also illustrations of North American Indians and New Caledonian work.

Liane Domonkos and Leonhard Franz in an article entitled „Zur Bükker Kultur“ (Wiener Prähistorische Zeitschrift XII, 1925, pp. 84—96, 10 illustr.) contribute to our knowledge of little studied culture which has its centre in the Bükke Mountains near Miskoleg in the Hungarian Erzgebirge, and which very likely, extended in a fan shape from the Bükke Mountains towards the north, northwest and northeast as far as the Carpathians. The pottery consisting of bomb-shaped pots and

werden, liefern eine keramische Ware, die aus bombenförmigen Töpfen und halbkugligen Schalen mit und ohne Stabfläche sowie bauchigen Gefäßen mit gut abgesetztem Hals und kurzen Ausgußröhren besteht. Der Ton ist fein geschlemmt, die Wandung wie bei der Lengyel-Ware äußerst dünn. Die Oberfläche ist braun oder schwarz und glänzend. Künstlicher Farbüberzug ist noch nicht erwiesen. Die Ornamentik ist eingeritzt. Sie besteht aus Rauten, Zickzackformen, Bogen, Voluten, verzogenen Spiralen und Mäander (letzterer sehr häufig), laufendem Hund und Wolfszähnen. Häufig ist Inkrustation in Rot und Weiß. Ähnlichkeiten sind festzustellen mit der Ware der Dimini-Kultur, auch Ähnlichkeiten mit Vorderasien, ja selbst mit China (Yan-Shao-Kultur). Gefäßmalerei scheint in der Bükker Kultur zu fehlen. Stratigraphische Untersuchungen liegen noch nicht vor, so daß die chronologische Einordnung der Kultur noch unklar ist.

Hermann Schroller behandelt die jungsteinzeitliche bemalte Keramik in Südosteuropa (Die jungsteinzeitliche bemalte Keramik in Südosteuropa, Mitteilungen der Wiener anthropologischen Gesellschaft 1927, Sitzungsberichte S. 153 bis 155). Er stellt fest, daß die bemalte Keramik sich in eine ältere West- und in eine jüngere Ostgruppe gliedern läßt. Die Westgruppe ist aus der reinen Bandkeramik unter kulturellem Einfluß des vorderasiatischen Kreises entstanden. Die Ostgruppe ist jünger, hat aber noch Berührung mit dem Westen, sie verrät in Hausbau und Steinwerkzeugen starken nordischen Einfluß. In Siebenbürgen und in der Moldau ist sie älter, in Galizien und Südrußland jünger. Das Ende der West- und der Anfang der Ostgruppe fällt zwischen 2540—2000 v. Chr., eine Datierung, die sich aus dem sporadischen Auftreten der Tonstempel ergibt, das Ende der Ostgruppe liegt um 1580 v. Chr., eine in diese Zeit

thians. Among the finds belonging to this period, which were discovered in the caves and open stations (i. e. in dwelling places which are now plain air (dans des habitations souterraines) consistent en pots en forme de bombes et en écuelles hémisphériques avec ou sans nervures, ainsi qu'en récipients ventrus à col bien dégagé et à bec en forme de tuyau court. L'argile a été soigneusement épurée; la paroi, comme dans la céramique de Lengyel, est extrêmement mince. La surface extérieure est brune ou noire, et brillante. On n'a pas encore démontré la présence d'un enduit coloré. Les ornements sont gravés: ils consistent en losanges, zigzags, arcs de cercle, volutes, spirales, méandres qui meurent doucement (ces derniers très fréquents), festons et dents de loup. On trouve souvent des incrustations en rouge et blanc. On constate des ressemblances avec les objets de la civilisation de Dimini, ainsi qu'avec la civilisation de l'Asie occidentale et même de Chine (Yan-Shao). La civilisation de Bükker ne paraît pas avoir connu la peinture sur poterie. On ne s'est pas encore livré à des recherches stratigraphiques, de sorte que la chronologie de cette civilisation reste encore obscure.

Hermann Schroller traite de la céramique néolithique peinte dans le sud-est de l'Europe (Die jungsteinzeitliche bemalte Keramik in Südosteuropa, Mitteilungen der Wiener anthropologischen Gesellschaft 1927, Sitzungsberichte, pages 153—155). Il constate que la céramique peinte peut se diviser en deux groupes, un plus ancien à l'ouest et un plus récent à l'est. Le groupe de l'ouest est né de la céramique à bandes pure, sous l'influence de la civilisation de l'Asie occidentale. Le groupe de l'est est plus récent, mais il présente encore des points de contact avec celui de l'ouest; dans la construction des maisons et dans les outils de pierre il trahit une forte influence du nord. En Transylvanie et en Moldavie, ce groupe est plus ancien; en Galicie et dans le sud de la Russie, il est plus récent. La fin du groupe de l'ouest et le commencement du groupe de l'est sont compris entre 2540 et 2000 av. J. C. Cette date est donnée par la pré-

hemispherical bowls, with and without ribs, as well as convex vessels with very open well relieved necks and short tubular spouts. The clay has been carefully cleaned and the paste as in the articles from Lengyel, is extremely thin. The surface is brown or black and shiny. Artificial glazing has not yet been found. The ornamentation is engraved: it consists of lozenge shaped, zig-zag forms, segments, scrolls, distorted spirals, Vitruvian scrolls which are very frequent and running dog's and wolf's teeth. Frequently inlays of red and white are found. One can see resemblances to the products of the civilisation at Dimini, as well as to that of Western Asia and even of China (Yan Shao). The art of painting on pottery seems to have been lacking in the Bükker civilisation. No stratigraphical research has yet been made so that the chronological classification of this culture is still obscure.

Hermann Schroller treats of painted pottery of the neolithic period in Southeast Europe (Die jungsteinzeitliche bemalte Keramik in Südosteuropa, Mitteilungen der Wiener anthropologischen Gesellschaft 1927, Sitzungsberichte pp. 153—155). He comes to the conclusion that the painted pottery may be divided into an older group from the West and a later group from the East. The Western group springs from the pure ribbon (Band) pottery, influenced by the civilisation of Western Asian areas. The Eastern group is younger but is still in touch with the West; in house construction and in stone tools it shows traces of a strong northern influence. In Transylvania and Moldavia it is older; in Galicia and South Russia it is younger. The end of the Western and the beginning of the Eastern group falls between the years 2540 and 2000 B. C. This date is arrived at from the sporadic presence of „terra

fallende Orchomenos-3-Vase, die sich in Cucuteni B fand, gibt das genaue Datum.

Leonhard Franz untersucht die Frauenidole des vorderasiatischen Kulturkreises (Zu den Frauenidolen des vorderasiatischen Kulturkreises, Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft, Wien 1926, S. 399—406), d. h. der großen Ländergebiete Ost- und Südeuropas, vom Schwarzen Meer bis Böhmen, von der Ukraine bis Griechenland und auf asiatischem Boden im Hochland von Iran bis Anatolien und Syrien. In diesem großen Gebiet erscheinen typische Frauenidole, unter denen Franz drei Typen erkennt, erstens Idole, die mit beiden Händen die Brüste fassen, zweitens Sitzfiguren mit gleicher Handhaltung und drittens stehende Figuren, die die Hände auf die Geschlechtsteile legen. Es gibt auch Verbindungen der drei Gruppen untereinander. Die Bildwerke sind Fruchtbarkeitsidole.

Hans Lange behandelt „Hirschgeweihäxte“ (Prähistorische Zeitschrift 1926, S. 33—50). Er stellt fest, daß die Äxte in der Maglemosezeit vorkommen, aber bis zum Ende der Bronzezeit fortleben, er unterscheidet drei Typen, von denen keine als Leitform in irgendeinem Sinne zu bewerten ist. Die Ornamentik ist immer die gleiche: der Kreis, manchmal einfach, oft doppelt in konzentrischer Anordnung, ja auch dreifach. Auf einem Stück aus Lindholm Aa kommt auch ein stilisierter Vogel vor. Das Stück gehört der späten Bronzezeit an.

Carl Schuchhardt führt aus (Die Etrusker als altitalisches Volk, Prähistorische Zeitschrift 1925, S. 109—123), daß die Etrusker ein altitalisches Volk sind, das den Ligurern und Iberern nächstverwandte ist. Er weist hin auf eine Reihe linguistischer Momente, die den Satz stützen, auf den Hausbau und auf den Totenkult.

Über die Aichbühler Baukunst des dritten vorchristlichen Jahrhunderts berichtet R. R. Schmidt (Mitteilungen der anthropologischen Ge-

sense sporadique de „terrae sigillatae“. La fin du groupe de l'est doit être voisine de 1580 av. J. C. Un vase d'Orchomène-III, trouvé à Cucuteni, donne la date exacte.

Leonhard Franz étudie les idoles féminines de la civilisation de l'Asie occidentale (Zu den Frauenidolen des vorderasiatischen Kulturkreises, Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft, Vienne 1926, pages 399—406), c'est-à-dire des grandes régions de l'est et du sud de l'Europe, de la Mer Noire jusqu'en Bohême, d'Ukraine jusqu'en Grèce, et, sur le continent asiatique, du haut plateau de l'Iran jusqu'en Anatolie et en Syrie. Dans cette grande région apparaissent des idoles féminines caractéristiques, que Franz classe en trois types: 1. les idoles qui tiennent les deux mains sur les seins, 2. les figures assises avec mains dans la même position, et 3. les figures debout, les mains sur les parties sexuelles. Il existe également des types intermédiaires entre les trois groupes. Ces images sont des idoles de la fécondité.

Hans Lange traite des haches en bois de cerf (Hirschgeweihäxte, Prähistorische Zeitschrift 1926, pages 33—50). Il constate que l'on trouve ces haches à l'époque de Maglemose, mais qu'elles persistent jusqu'à la fin de l'âge de bronze. Il distingue trois types dont aucun ne saurait être qualifié de forme prédominante, sous quelque rapport que ce soit. L'ornementation est toujours la même: le cercle, quelquefois simple, souvent double (sous forme de deux cercles concentriques), parfois même triple. Sur une pièce provenant de Lindholm Aa on trouve un oiseau stylisé. Cette pièce appartient à la fin de l'âge de bronze.

Carl Schuchhardt (Die Etrusker als altitalisches Volk, Prähistorische Zeitschrift 1925, pages 109—123) voit dans les Etrusques un ancien peuple italique, proche parent des Ligures et des Ibères. Il cite à l'appui de sa thèse une foule de raisons d'ordre linguistique, ainsi que la construction des maisons et le culte des morts.

Sur l'art de la construction d'Aichbühl, au III^e mill. av. J. C., R. R. Schmidt publie une étude dans les „Mitteilungen der anthro-

sigillata“. The end of the Eastern group lies in the neighbourhood of 1580 B. C. An Orchomenos-3-vase, which belongs to this period and was found in Cucuteni B, gives the exact date.

Leonhard Franz (Zu den Frauenidolen des vorderasiatischen Kulturkreises, Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft, Wien 1926, pp. 399—406) examines the female idols of the Western Asian civilisation areas, i. e. the great regions of Eastern and Southern Europe from the Black Sea to Bohemia, from the Ukraine as far as Greece and on Asiatic territory, from the highlands of Iran as far as Anatolia and Syria. In this vast territory typical female idols appear amongst which Franz recognises three types: First, idols which hold the breasts with both hands. Secondly, sitting figures having the same position of the hands. Thirdly, erect figures holding the hands over the sexual organs. There also exist intermediate types between the three groups. These sculptures are images of fruitfulness.

Hans Lange deals with axes made from stags' antlers (Hirschgeweihäxte, Prähistorische Zeitschrift 1926, pp. 33—50). He considers that these axes appear in the Maglemosean period but continue until the end of the bronze age. He divides them into three types of which no one would appear to be in any way more predominant than the other two. The ornamentation is always the same and consists of a circle which is sometimes simple but often double taking the form of two concentric circles, and even triple. An bird engraved with a stylus has also been found on a specimen from Lindholm Aa. This specimen belongs to the late bronze age.

Carl Schuchhardt (Die Etrusker als altitalisches Volk, Prähistorische Zeitschrift 1925, pp. 109—123) sees in the Etruscans an ancient Italian people closely related to the Ligurians and Iberians. In support of his statement he brings forward a number of linguistic reasons, and refers to house-building and the cult of the dead.

R. R. Schmidt (Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft, Wien 1927, Sitzungsberichte, pp. 41—42), „Die Aichbühler Baukunst des drit-

sellschaft, Wien 1927, Sitzungsberichte S. 41—42, „Die Aichbühler Baukunst des dritten vorchristlichen Jahrtausends“). Die durch das Urgeschichtliche Forschungsinstitut in Tübingen vorgenommenen Ausgrabungen der steinzeitlichen Siedlungen im Federseemoor zwischen Ulm und Friedrichshafen haben zum erstenmal einen tieferen Einblick in die baugeschichtliche Entwicklung der Steinzeit gewährt. In den ältesten Schichten erscheinen primitive einräumige Hütten mit Zeltdach, in den mittleren das mehrräumige Megaron wie in Thessalien, Troja II, Mykenä, Tiryns. In den jüngsten Schichten ist schon ein Verfall der Baukunst zu bemerken. Alle Siedlungen sind Ufersiedlungen des steinzeitlichen Federsees. Der Autor unterscheidet Pfahlbauten und Moorbauten. Die Wände der Moorbauten sind Spundwände, das Größenverhältnis der Häuser, Breite zur Länge, weist den goldenen Schnitt auf. Die Vorläufer dieser Baukunst liegen nicht im Südosten, sondern in Nordeuropa.

P. Eugenio Jalhay behandelt unter Beifügung guter photographischer Aufnahmen zumeist von ihm selbst gefundene Felszeichnungen der Bronzezeit in der spanischen Provinz Galicia (Los grabados rupestres del extremo suddeste de Galicia, Boletín de la Comisión de monumentos de Orense 1926, Nr. 167 mars-avril). Es handelt sich hauptsächlich um kreuzförmige Zeichen, verbunden mit Kreisen, um sehr stilisierte, imaginative Bilder von Tieren und Menschen.

Die Kupferidole von Galich, Gouvernement Kostrowo, Zentralrußland, untersucht A. M. Tallgren (The copper Idols from Galich and their relatives, *Studia orientalia Fennica* I, 1925). Der Autor datiert die Idole in die Zeit von 1600—1200 v. Chr. Geb. Er stellt orientalische Einflüsse, insbesondere Indo-Iranische Einflüsse fest. Ähnliche Figuren finden sich im Kaukasus (Kazbek), sie haben aber mehr sumerischen und hettitischen

pologischen Gesellschaft“, Vienne 1927, Sitzungsberichte pages 41 & 42, „Die Aichbühler Baukunst des dritten vorchristlichen Jahrtausends“. Les fouilles entreprises par l'Institut de recherches préhistoriques de Tubingue, dans les établissements de l'âge de la pierre des marais du Federsee entre Ulm et Friedrichshafen, ont permis pour la première fois de mieux se rendre compte du développement de la construction à l'âge de la pierre. Dans les couches les plus anciennes, on trouve des huttes primitives, ne comportant qu'une seule pièce, avec toit en pignon; dans les couches moyennes apparaît le „mégaron“ à plusieurs pièces, comme en Thessalie, à Troie II, Mycènes, Tirynthe. Dans les couches les plus récentes, on remarque une décadence de l'art de la construction. Tous les établissements sont sur les rives du Federsee tel qu'il était à l'âge de pierre. L'auteur distingue les constructions sur pilotis et les constructions dans les marais. Les murs des constructions dans les marais sont en planches. La longueur des maisons et leur largeur sont dans un rapport de moyenne et extrême raison. On trouve des précédents à ce mode de construction non pas dans le sud-est, mais dans le nord de l'Europe.

P. Eugenio Jalhay traite, en s'appuyant sur de bonnes photographies, de dessins rupestres de l'âge de bronze, dont il a lui-même trouvé la plupart dans la province espagnole de Galice (Los grabados rupestres del extremo sureste de Galicia. — Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense, 1926, No. 167, mars-avril). Il s'agit principalement de signes en forme de croix, combinés avec des cercles, et de dessins très stylisés et très fantaisistes d'animaux et d'hommes.

Les idoles en cuivre de Galitch, Gouvernement de Kostrowo, Russie Centrale sont étudiées par A. M. Tallgren (The copper idols from Galich and their relatives, *Studia orientalia Fennica*, I, 1925). L'auteur situe l'origine des idoles entre 1600 et 1200 av. J. C. Il constate des influences orientales, et plus particulièrement indo-iraniennes. On trouve des statuettes semblables dans le Caucase (Kazbek), mais elles présentent un caractère plus som-

ten vorchristlichen Jahrtausends“, writes of the Aichbühl buildings of the third millennium B. C. The excavations undertaken by the Institute of Prehistoric Research in Tübingen at the stone age settlements in the Federsee marshes between Ulm and Friedrichshafen have made a more complete examination of the development of building in the stone age possible. For the first time in the older stratifications, primitive one room huts with tent roofs appear; in the middle stratifications one finds the many roomed „Megaron“; as in Thessaly, Troy II, Mycenae and Tyre. In the latest stratifications the decay in the art of building is already noticeable. All the settlements are on the banks of the Federsee and belong to the stone age.

The author distinguishes between lake dwellings and dwellings in the marshes. The walls of the marsh dwellings are made of pile-plankings. The relation between the breadth and the length in the houses shows a „golden proportion“. The antecedents of this method of construction are not to be found in southeast but in northern Europe.

P. Eugenio Jalhay with the aid of good photographs, deals with bronze age rock drawings, mostly discovered by himself in the Spanish province of Galicia. (Los grabados rupestres del extremo suddeste de Galicia, Boletín de la Comisión de monumentos de Orense 1926 No. 167, March-April.) They are chiefly cruciform signs combined with circles, and very conventionalised and fantastic pictures of animals and human beings.

A. M. Tallgren (The copper idols from Galich and their relatives. *Studia orientalia Fennica* 1, 1925) deals with the copper idols of Galich, Government of Kostrowo, Central Russia. The author thinks that the idols date from the time between 1600—1200 B. C. He establishes oriental influences, especially from the area of Indo-Iran. Similar figures are found in the Caucasus (Kazbek) but they have a more Sumerian and Hittite

Charakter. Ähnliche Skulpturen wie die von Gallich erscheinen später wieder in Form der Perm-Idole.

In einer zusammenfassenden Arbeit „Über Fensterurnen“ (Oldenburger Jahrbuch“ des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte XXIX, der Schriften 48. Band, Jubiläumsausgabe 1925, S. 328—400) behandelt von Butteler-Reepen die sogenannten Fensterurnen, d. h. Tongefäße, die im Boden, seltener auch in der Wandung, Öffnungen besitzen, die durch eine Glasscheibe geschlossen sind, es handelt sich dabei nicht nur um Urnen, sondern auch um kleinere Töpfe und Becher. v. Butteler-Reepen zeigt in der Arbeit, daß 24 der Fenstergefäße ein Fenster im Boden zeigen, 7 haben Fenster in der Bauchwand und im Boden, eines hat drei Fenster in den Buckeln. Die Gefäße gehören der Kaiserzeit, dem 2. bis 5. Jahrhundert an. Eine Reihe von Deutungen ist vorgeschlagen, der Autor erklärt, daß es nicht möglich erscheint, alle Fensterurnen von einem Gesichtspunkt aus zu behandeln, doch hat der kultische Gedanke, der Gedanke an das „Seelenloch“ die größte Wahrscheinlichkeit.

Julio Martínez Santa-Olalla untersucht in einer kurzen Abhandlung: *La Cerámica pintada Ibérica en Menorca, Mahón 1924* (S. 1—14) iberische Keramik auf Menorca, die er selbst ausgegraben hat. Er weist nach, daß Menorca neben den Beziehungen zu Italien nach Ausweis der Terra sigillata auch starke Beziehungen zu dem Spanien der Iberer hatte.

Die stilistischen Eigenarten der Buschmannkunst untersucht J. Schapera (Some stylistic Affinities of Bushman Art, South African Journal of Science, Vol. 88, Nov. 1925, S. 504—515). Er stellt fest, daß die Malereien der Buschmänner mit den prähistorischen Bildern Nordafrikas wenig gemein haben, daß auch wenig Beziehungen zu den Aurignac-Magdalénien-Malereien bestehen, die größten Ähnlichkeiten bietet die ostspanische Felsmalerei der Eiszeit, die Kunst des Capsien. Der Autor glaubt, daß beide Kulturen miteinander verwandt sind.

maire et plus hittite. Des sculptures analogues à celles de Galitch réapparaissent, plus tard sous forme d'idoles de Perm.

Dans un travail d'ensemble sur „Les Urnes à regard“ („Über Fensterurnen“, Oldenburger Jahrbuch publié par le „Verein für Altertumskunde und Landesgeschichte“ XXIX, Tome 48, Edition du Cinquantenaire 1925, pages 328—400) von Butteler-Reepen étudie les urnes dites „à regard“, c'est-à-dire des récipients en terre cuite qui présentent au fond, et plus rarement sur leur paroi, des ouvertures fermées par une plaque de verre. Il s'agit donc non pas d'urnes, mais de pots et de gobelets de dimensions plus réduites. Von Butteler-Reepen montre dans son travail que 24 des vaisseaux présentent un regard au fond, que 7 ont des regards sur la pause et au fond, et qu'un a trois regards dans le haut. Ces pièces datent de l'époque impériale, du II^{ème} au Ve siècle. On a proposé une série d'hypothèses. L'auteur déclare qu'il ne paraît pas possible de se placer à un seul et unique point de vue pour juger de toutes les urnes à regard, mais c'est l'idée de culte, l'idée de „trou pour l'âme“ qui paraît la plus vraisemblable.

Julio Martínez Santa-Olalla, dans un court article intitulé „La Cerámica pintada Ibérica en Menorca, Mahón 1924“ (pages 1—14) étudie la céramique ibérique de Minorque, qu'il a trouvée lui-même en faisant des fouilles. Il fait remarquer que Minorque, outre ses relations avec l'Italie, entretenait aussi d'étroites relations avec l'Espagne des Ibères, comme le prouve la „terra sigillata“ (bolus).

J. Schapera étudie les caractéristiques du style artistique des Bushmen (Some stylistic Affinities of Bushman Art, South African Journal of Science, Vol. 88, Novembre 1925, pages 504—515). Il constate que les peintures des Bushmen ne présentent que peu de caractères communs avec les dessins préhistoriques du Nord de l'Afrique, ni avec les peintures aurignacomagdaléniennes. La plus grande ressemblance qu'on puisse trouver est celle avec la peinture rupestre paléolithique de l'est de l'Espagne. L'auteur pense que ces deux civilisations sont parentes.

character. Similar sculptures to those found at Galich re-appear later in the form of the idols of Perm.

In a collective work entitled „Über Fensterurnen“ (Oldenburger Jahrbuch des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte XXIX, Vol. 48 of the writings of the Jubilee edition 1925, pp. 328—400), von Butteler-Reepen treats of the so-called „Window-urns“ i. e. clay vessels possessing openings which are closed by a sheet of glass in the bottom and, more rarely, in the sides. The article is not only on urns but also on smaller pots and beakers. Von Butteler-Reepen shows that 24 of the window vessels have a window in the bottom; seven have one both in the convex side and in the bottom; one has three windows in the sides. The vessels belong to the imperial era of the IIIrd to the Vth centuries. A series of hypotheses have been suggested. The author declares that it seems impossible to treat all window urns from the same point of view but he thinks that the theory that they were used by a cult, and symbolise the idea of a „Hole for the Soul“ possesses the greatest probability.

Julio Martínez Santa Olalla in a short essay, „La Cerámica pintada Ibérica en Menorca, Mahón 1924“, pp. 1—14 examines the Iberian pottery from Minorca which he has excavated himself. He proves that Minorca, apart from its connection with Italy also preserved a close relationship with Iberian Spain as is proved by the „terra sigillata“.

J. Schapera (Some stylistic affinities of Bushman Art), South African Journal of Science, Vol. 88, Nov. 1925, pp. 504—515, examines the stylistic peculiarities of Bushman Art. He asserts that the paintings of Bushmen have hardly anything in common with the prehistoric pictures of North Africa and that they have also little connection with the Aurignacian-Magdalénian paintings. They show the greatest similarity to the East Spanish rock paintings of the ice age and to the Capsian Art. The author believes that both these cultures are related to one another.

NEUERSCHEINUNGEN — PUBLICATIONS NOUVELLES — PUBLICATIONS

ART PRÉHISTORIQUE — PREHISTORIC ART. — ALLGEMEINES GÉNÉRALITÉS — GENERALITIES.

- Arne, T. J. Osteuropas och Nordbalkans förhistoria. (Die Vorgeschichte von Osteuropa u. Nordbalkan.) Stockholm 1926.
- Bayer, Josef. Der Mensch im Eiszeitalter. I. Teil: Der Weg zur relativen Chronologie des Eiszeitalters. II. Teil: Entwurf einer historischen Geologie des Eiszeitalters. 1 farb. Tafel, 220 Abb. im Text. Verlag Fr. Deuticke, Leipzig u. Wien 1927.
- Burkitt, M. C. Our early ancestors. Cambridge. At the University Press. 243 Seiten. 1926.
- Christian, V. Untersuchungen zur Paläoethnologie des Orients IV. „Die Beziehungen der Nagada-Kultur in Ägypten zu Vorderasien und zur Ägäis. Mitt. Anthr. Ges. Wien 55. S. 183—230.
- Goessler-Veeck. Museum der Stadt Ulm. Verzeichnis der Vor- und Frühgeschichtlichen Altertümer 1927. 110 S., 55 Abb.
- Hoernes, Moritz. Urgeschichte der Menschheit. Neu bearbeitet von Prof. F. Behn. 100 Abb., 140 S. (Kleinoktav) Sammlung Götschen, Bd. 42, Walter de Gruyter u. Co., Berlin 1926.
- Jakob-Friesen, K. H. Grundfragen der Urgeschichtsforschung. Rassen, Völker und Kulturen. 238 S. Helwingsche Verlagsbuchhandlung, Hannover 1928.
- Karge, P. Rephaim. Die vorgeschichtliche Kultur Palästinas u. Phöniziens. 2. unveränderte Aufl. Paderborn 1925, 755 S., 1 Karte u. 67 Abb.
- Mackenzie, D. A. Ancient civilization from the earliest times to the birth of Christ. 1927. 208 S.
- Morgan, Jacques de. La préhistoire orientale. Ouvrage posthume, publié par Louis Germain. Tome I; Généralités. XXXV, 333 S., Abb. Tome II L'Egypte et l'Afrique du Nord, 433 S., 5 Taf., 455 Abb. Paris, Geuthner 1925 u. 1926.
- Rostovtzeff, M. A History of the Ancient World. Vol. I. The Orient and Greece. Oxford University Press 1926.
- Royer, P. Au sujet de la Statuette préhistorique de Savignano sul Pànaro. L'homme préhistorique. Janv.-Fév. 1927, Nr. 1—2, 14^e Année, p. 9—23.
- Shetelig, H. Norges forhistorie. Oslo 1925. 227 S., 10 Taf.
- Shetelig, H. Préhistoire de la Norvège. (Oslo 1926.) Williams and Norgate, London. 280 S.
- Tschumi, O. Urgeschichte der Schweiz. Verlag Huber u. Co., Frauenfeld u. Leipzig 1926. Mit 6 Abb. u. 20 Taf.

PALÄOLITHIKUM — L'ÂGE PALÉOLITHIQUE — PALAEOLITHIC PERIOD

- Absolon, K. u. Czižek, R. Palaeolithický výzkum jeskyně Pekárny na Moravě. (Die paläolithische Erforschung der Pekárna-Höhle in Mähren.) 1. Mitt. 1926, 12 Taf., 1 Karte, 9 Textbilder, 90 S. 2. Mitt. 1927, 89 S., 11 Taf., 1 Karte (Tschechisch u. Deutsch).
- Antonielli, Ugo. Savignano sul Panàro (Modena). Esame litologico al una statuetta femminile steatopigica e saggio di scavo nel sito del riavvenimento. Atti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, notizie degli Scavi di antichità, Estratto dal Vol. III, Serie VI, Fascicoli 4, 5 e 6, S. 149—162, 3 Abb.
- Antonielli, Ugo. La statuetta femminile Steatopigica di Savignano sul Panàro. Estratto della „Rivista di Antropologica“, Vol. XXVII, 19 S., 2 Taf. Presso la Sede della Società, Roma 1926.
- Aranzadi, T. de, Barandiarán, J. M. de y Eguren, E. de. Exploraciones de la Caverna de Santimamiñe (Basongo: Cortézubi). Ia Memoria: Figuras rupestres. Bilbao 1925. 50 S. mit 8 Taf. u. 37 Abb.
- Boule, M. Gravures et impressions rupestres sahariennes. L'Anthropologie 1926, T. XXXVI, No. 5—6, S. 608 bis 609.
- Boule, M. Nouvelle découverte dans la caverne de Montesyan. L'Anthropologie 1926, t. XXXVI, No. 5—6, S. 605—606.
- Boule, M. L'art paléolithique en Angleterre. L'Anthropologie 1926, T. XXXVI, No. 3—4, S. 391; No. 1—2, S. 175—176.
- Bouman, H. De palaeolithische Kunst. Mensch en Maatschappij 1926, II/2.
- Breuil, H. Communication sur des gravures rupestres du désert Libyque identiques à celles des anciens Bushmen (découvert par Hassanein-Bey). L'Anthropologie (séance du 18. Nov. 1925) 1926, T. XXXVI, No. 1—2, S. 125—127, 1 Taf.
- Durand, Lavauden, Breuil. Les peintures rupestres de la Grotte d'In-Ezzan. L'Anthropologie 1926, T. XXXVI, No. 5—6, S. 409—429, 8 Abb.
- Gaillard, Cl. Nouveau galet gravé trouvé à la Colombière (Ain). L'Anthropologie 1926, T. XXXVI, No. 3—4, S. 185—191, 2 Abb.
- Gaillard, Pissot et Côte. L'Abri préhistorique de la Genière, à Serrières sur Ain. L'Anthropologie 1927, T. XXXVII, No. 1—2, S. 1—36, 6 Taf., 16 Abb.

- Gennep, A. van. A propos du totémisme préhistorique. Actes du Congrès d'histoire des Religions de Paris 1923, T. I, 1926, S. 323—337.
- Hamal-Nandrin, J. et Servais, J. La grotte dite „du Coléoptère“. Rapport sur les fouilles, 1923—24. Revue Anthropologique 35 (1925), S. 120—144 mit 11 Abb.
- Kühn, Herbert. Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschrift für Ethnologie, LVIII, 5—6, S. 349—367, 3 Taf.
- Martin, H. Fouilles, en 1924, dans la vallée du Roc (Charente). L'Anthrop. 35 (1925), S. 346—347 mit 1 Abb.
- Passebard, E. Dessins sinueux sur bois de Renne de la caverne d'Isturitz (Basses-Pyrénées). Bulletin de la Société Préhistorique de France 1925. S. 135—136 mit 2 Abb.
- Peyrony, D. Les peintures murales de la Caverne des Merveilles, à Rocamadour (Lot). L'Anthropologie 1926. T. XXXVI, No. 5—6, S. 401—409, 5 Abb.
- Saint-Périer, R. La Grotte de Gouéris, à Lespugue. L'Anthropologie 1927. T. XXXVII, Nr. 3—4, S. 233—277, 20 Abb.
- Vaufrey, R. La statuette féminine de Savignano sur le Panaro (Province de Modène). L'Anthropologie 1926. T. XXXVI, No. 5—6, S. 129—135, 1 Abb.

*NEOLITHIKUM, BRONZEZEIT, EISENZEIT. —
PÉRIODE NÉOLITHIQUE, ÂGE DU BRONZE, ÂGE DU FER. —
NÉOLITHIC PERIOD, BRONZE AGE, IRON AGE.*

- Adrianov, A. Auszüge aus den Tagebüchern der Kurganausgrabungen im Kr. Minussinsk. Minussinsk 1902 bis 1924.
- Behn, Fr. Altgermanische Kunst. Lehmanns Verlag, München 1927. Mit 40 Bildtafeln.
- Beninger, E. Eine Darstellung eines Mondkalenders der germanischen Bronzezeit. Mitt. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien. 1926. LVI. Bd., I. u. II. Heft, S. 115—121, 1 Abb.
- Bøe, Johs. To helleristninger fra Ytre Nordfjord. Emigrantheftet 1925, S. 35—40.
- Bossert, Helmuth Th. Zur Atlantisfrage. Orientalistische Literaturzeitung 1927. S. 650—655.
- Boule, M. Les relations de la Crète minoenne avec l'Égypte et la Libye. L'Anthropologie 1926. T. XXXVI. No. 1—2, S. 182—183.
- Breuil, H. Les découvertes de Glozel (Allier). L'Anthropologie 1926. T. XXXVI, No. 5—6, S. 543—559.
- Childe, Gordon. The Danube Thoroughfare and the Beginnings of Civilization in Europe. Antiquity. March 1927. S. 79—91. Edited by Crawford. 1 Karte, 4 Abb.
- Claerhout, J. Découvertes de gravures et de cupules néolithiques en Belgique. L'Anthropologie 1926. T. XXXVI, No. 1—2, S. 178—180, 2 Abb.
- Courty, M. S. A propos d'un Nouveau pétroglyphe récemment découvert en Eure-et-Loir sous le Dolmen de Maintenon dit „Le Berceau“. L'Homme préhistorique. Sept.-Oct. 1926. Nr. 9—10, 13e Année, p. 196 bis 198.
- Crawford, H. S. Carved ornament from Irish monuments. Published by the Royal Society of Antiquaries of Ireland, Dublin.
- Crawford. The devils ring and finger. Antiquity. June 1927. S. 229—230, 2 Taf.
- Crawford, O. G. S. The Stonehenge Avenue. The Antiquaries Journal 4 (1924). S. 57ff.
- Crawford. Irish Megaliths. Antiquity. March 1927. S. 97—98, 2 Abb.
- Crawford, O. G. S. L'Affaire Glozel. Antiquity. 1927. S. 181—189. Edited by Crawford.
- Cunnington, Mrs. M. E. Prehistoric Gold in Wilts. The Antiquaries Journal 5 (1925). S. 68ff.
- Ducati, Pericle. Etruria antica. 2 Bände, 176 u. 202 S., 25 Taf. Torino. Paravia u. Co. 1925. L. 25,60.
- Franz, L. Bemerkungen zur Steinzeit Nordeuropas. Mitt. d. Anthropol. Gesellsch. 1927. S. 1—27.
- Franz, L. Remarks on a South-East European Ceramic Type. „Man“. September 1926. S. 158—159. 6 Abb.
- Hinks, Arthur R. Stonehenge and Karnak. The Nineteenth Century. Juli 1925. S. 119ff.
- Jakounina-Ivanova, L. Une trouvaille de l'âge de la Tène dans la Russie méridionale. Eurasia Septentrionalis Antiqua. I. 1927. S. 100—109, 12 Abb.
- Jalhay, P. E. Los grabados rupestres del extremo sudeste de Galicia. Boletín de la Comisión de monumentos de Orense. T. VII, No. 167, März-April 1926.
- Karo, G. Altetruskische Baukunst. Die Antike I. (1925). S. 213—243, 18 Abb., Taf. 21—27.
- Karo, G. Religion des ägäischen Kreises. Bilderatlas zur Religionsgeschichte. Heft 7. Leipzig 1925. 11 S., 91 Abb.
- Kannisto, Artturi. Über die frühen Wohngebiete der Wogulen im Lichte der Ornamentforschung. Finnisch-Ugrische Studien. Bd. XVIII, 1—3.
- Klose, O. Ein buntes Gewebe aus dem prähistorischen Salzbergwerke auf dem Dürrnberge bei Hallein. Mitteilungen d. Anthropol. Gesellsch. in Wien 1926. LVI. Bd., V. u. VI. Heft, S. 346—351, 1 Abb.
- Kostrzewski, J. Statystyka i zasięg urn twarzowych w Wielkopolsce. (Verzeichnis und Verbreitung der Ge-

- sichtsurten in Großpolen). Museum Wielkopolskie w Poznanin, Poznań. Jahrg. I (1925), S. 27—37 mit 1 Abb. und 2 Taf.
- Kraft, G. Die Kultur der Bronzezeit in Süddeutschland, auf Grund der Funde in Württemberg. Benno Filser, Augsburg, 153 S., 58 Taf., Karten u. 23 Abb.
- Kühn, Herbert. Kunst und Kultur der Iberer. Mannus, V. Erg.-Bd. 1927, S. 145—158, Taf. XXI bis XXX. Verlag Kurt Kabitzsch, Leipzig 1927.
- Mahr, Ad. Grabhügel der Hallstattzeit in Thalling bei Enns (Ober-Österreich). Mitt. der Anthropol. Gesellsch. in Wien. 1926. LVI. Bd., V. u. VI. Heft, S. 351—370, 7 Abb.
- Mahr, A. Das vorgeschichtliche Hallstatt, zugleich Führer durch die Hallstatt-Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien. Veröffentlichungen des Vereins der Freunde des Naturhistorischen Museums Wien. 1925. H. 8—12.
- Makarenko, M. (Studien auf dem Gebiete der Tripoljekultur.) Трипільська культура на Україні I (Die Tripoljekultur in der Ukraine.) Ukr. Akad. d. Wiss. Arch. Kom. Kiev. 1926. 22 S., 6 Taf.
- Martinez Santa Olalla, Julio. La Cerámica pintada Ibérica en Menorca. Mahón 1924, 14 S.
- Menghin, Oswald. Einführung in die Urgeschichte Böhmens und Mährens. Anstalt für Sudetendeutsche Heimatforschung, vorgeschichtliche Abt., Heft 1, 118 S., 69 Abb. Sudetendeutscher Verlag Fr. Kraus, Reichenberg.
- Meschtschanin, J. J. Stein-Statuen von Wyschap-Fischen im Kaukasus und der Nördlichen Mongolei. Schriften d. Orient. Verein. b. Asiat. Mus. der Russ. Ak. d. Wiss., S. 401—410 (1925).
- Mortillet, A. de. Babouin et Babouine. L'homme préhistorique. Mai—Juin 1926. No. 5—6, 13e Année, S. 121—126.
- Mortillet, A. de. Evolution de la Fibule I. Le Ressort. L'homme préhistorique, Juillet-Août 1927. No. 7—8, 14e Année, S. 157—193.
- Müller, Valentin. Kretisch-mykenische Studien I. Die kretische Raumdarstellung. Archäologisches Jahrbuch 40 (1925), S. 85—120, 16 Abb.
- Murray, M. A. Excavations in Malta II. (1925), 43 S., 33 Taf.
- Nordén, Arthur. Östergötlands Bronsälder. Linköping 1925. 407 S., CXLI Taf.
- Nordén, A. Brandskogs-skeppet. Vår bronsälders märkligaste skeppsbild. Fornvännen 1925. S. 376—390 mit Abb. (deutsche Zusammenfassung S. 390—391).
- Oyama, K. Notes on Dolmens and other Megalithic graves in Northern Europe. Journal of the Anthropological Society of Tokio. No. 467.
- Péquart et Rouzic. Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan. Paris 1927. Picard et Berger-Levrault.
- Pericot, L. La civilización megalítica catalana y la cultura pirenaica. Barcelona 1925. Veröffentlichung der Phil. Fak. d. Universität. 163 S., 37 Abb., 17 Taf., 4^o.
- Petersen, Th. Helleristningerne på Okenhaugi Frol. Nordtrøndelags historielags årsskrift 1925. S. 1—8.
- Petri, B. (Das sibirische Neolithikum) Бюл.-Геогр. Науч.-иссл.-инстит. VI, Vol. 3, S. 39—75. Irkutsk 1926.
- Pickford, G. E. u. Hutchinson, G. E. Statue Menhir in Guernsey. The Antiquaries Journal 5 (1925), S. 429.
- Pieper, Max. Die ägyptischen Skarabäen und ihre Nachbildungen in den Mittelmeerländern. Zeitschrift für ägyptische Sprache 60 (1925), S. 45—50.
- Randall, Mac Iver. The Etruscans. Antiquity. June 1927. S. 159—171. Edited by Crawford. 6 Abb.
- Rykov, P. Die Chvalynsker Kultur der Bronzezeit an der unteren Wolga. (Nach Ergebnissen der Ausgrabungen von 1924 u. 1925.) Eurasia Septentrionalis Antiqua. I. 1927. S. 51—84, 25 Abb.
- Shetelig, H. Norsk kunst i de ældste tider. Norsk kunsthistorie I. Oslo 1925. S. 1—28.
- Sjövall, H. Zur Bedeutung der altkretischen Horns of Consecration. Archiv für Religionswissenschaft 23 (1925). S. 185—192.
- Stationery Office. Ancient Monuments of Northern Ireland. Belfast 1926. 24 S.
- Stocký, A. Skupina kulovitých amfor a t. zv. bernburské bubny v Čechách. (Die Kugelamphoren u. die sog. Bernburger Trommeln in Böhmen.) Niederlův sborník (= Obzor praeh. 1925). S. 197—212, mit 4 Abb. im Text, 1 Taf. u. franz. Inhaltsangabe.
- Stone, E. H. Stonehenge—Concerning the Sarseus. Man XXVI. 1926. S. 202—204.
- Stone, E. Herbert. The purpose of Stonehenge. Man 25 (1925). S. 69ff.
- Sundwall, J. Die italischen Hüttenurnen. Acta Academiae Aboensis. Humaniora 4 (1925). 79 S.
- Tallgren, A. M. La Pontique, préscythique après l'introduction des métaux. Eurasia septentrionalis antiqua, II. Helsingfors. 250 S., ca. 400 Abb. Paul Geuthner, Paris.
- Tallgren, A. M. L'Orient et l'Occident dans l'âge du fer finno-ougrien jusqu'au IX^e siècle de notre ère. Suomen Muinais muistoyhdistyksen Aukakauskirja (Journal de la Société Finlandaise D'Archéologie) 35 : 3 (1926). Sonderdruck 1924.
- Teilhard de Chardin, P. Le Neolithique de la Chine, d'après les découvertes du Docteur Andersson. L'Anthropol. 1926. T. XXXVI, Heft 1—2, S. 117—125.

- Tomschik, J. Das frühhallstättische Urnengrabfeld von Stillfried (Niederösterreich). Mitt. der Anthropo-Gesellsch. in Wien. 1926. LVI. Bd., I. u. II. Heft, S. 53—66, 1 Abb.
- Trotter, A. P. Stonehenge as an astronomical Instrument. Antiquity. March 1927. Edited by Crawford. S. 42 bis 54, 1 Taf., 2 Abb.
- Tšikalenko, L. (Übersicht über die Entwicklung der bemalten neolith. Keramik der Ukraine.) (Die Tripoljekultur in der Ukraine.) Трипільська культура на Україні I Ukr. Akad. d. Wiss., Arch. Kom. Kiev 1926. (Referat in französ. Sprache.)
- Tšikalenko, L. Die Technik der Verzierung der keramischen Arbeiten aus den neolithischen Siedlungen von Mezin. Société des Sciences historiques et philologiques ukrainiennes à Prague 1925. S. 1—13, mit Abb. (russisch).
- Vayson de Pradenne, A. Une visite à Glozel. L'Anthropologie 1927, T. XXXVII, No. 3—4, S. 442—444.
- Vayson de Pradenne, A. Nouvelles visites et fouilles de contrôle à Glozel. L'Anthropologie 1927. T. XXXVII, No. 3—4, S. 444—447.
- Vayson de Pradenne. L'Affaire de Glozel. Tablettes d'Avignon et de Provence. 1. Okt. 1927. 7 S.
- Vildomec, F. O soškách z doby kamenné (Von den Statuetten aus der Steinzeit.) Časopis Olmütz 36 (1925). S. 1—5, mit 2 Abb.
- Wace, A. J. B., Boetius, C. A., Heurtley, W. A., Holland, L. B., Lamb, W. Mycenae, Report of the Excavations of the British School at Athens 1921 to 1923. Annual of the British School at Athens. Bd. 25 (1925). XII. 504 S., 62 Taf.
- Wasser, O. Das Formprinzip der kretisch-mykenischen Kunst. Archäologischer Anzeiger 1925. S. 253.

VÖLKERWANDERUNGSZEIT. —
TEMPS DES MIGRATIONS DES PEUPLES. —
PERIOD OF THE MIGRATIONS OF THE PEOPLES.

- Aberg, N. The Anglo-Saxons in England during the early centuries after the invasion. Upsala 1926. 219 S.
- Brøgger, A. W. Folkevandringstidens og vikingetidens kunst. Norsk kunsthistorie I. Oslo 1925. S. 29—80.
- Collingwood, W. G. Christian Vikings. Antiquity June 1927. S. 172—180. Edited by Crawford. 3 Abb.
- Ehl, H. Deutsche Steinbildwerke der Frühzeit. Orbis pictus. Bd. 20. E. Wasmuth, Berlin 1926. 16 S., 48 Taf.
- Eisler, R. Sumerische Göttersymbole auf dem Goldfisch von Vetttersfelde. Arch. Anz. 1925.
- Fettich, Ferdinand. Das Kunstgewerbe der Avaren in Ungarn. Archaeologia Hungarica, Acta Archaeologica Musei Nationalis Hungarici, Nr. I, Mitteilung 1: Zahnschnittornamentik u. Preßmodellfunde. 66 S., 7 Taf., 22 Abb. im Text. — Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1926. — Edmund Stemmer, Kommissionsverlag, Budapest V, Gróf Tisza István u. 9.
- Fettich, Ferdinand. Sárkányábrázolások a Magyarországi népvándorlaskori emléktárgyakban. (Drachendarstellungen im ungarländischen Denkmalmaterial der Völkerwanderungszeit. Archaeologiai Értesítő Budapest. Bd. XL. 1923—1926. S. 157—172, I—X (ungarisch u. deutsch).
- Friedrichs, Gust. Die drei mythischen Hasen und ihre Verwandten an Kirchen und anderen Gebäuden u. Hasen in Märchen u. Sagen. Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte. 1926. 18. Bd., Heft 4, S. 339—349, 12 Abb.
- Hekler, A. Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen. Serbokroatisch in Strena Buliciana. S. 107—118.
- Jahn, M. Schlesien zur Völkerwanderungszeit. Mit 3 Taf., 1 Karte u. 1 Textabb. Mannus, IV. Erg.-Bd. (1925), S. 147—156.
- Kozlov, Teplouchov, Borovka. (Kurze Berichte der Expeditionen zur Erforschung der Nordmongolei, in Verbindung mit P. K. Kozlovs Mongolisch-Tibetanischer Expedition.) Leningrad 1925. 58 S. u. mehrere Taf. (russisch).
- Lindqvist, S. Vår folkvandringstids kronologi, belyst av kontinentala fynd. Rig 1925. S. 57—72, mit Abb.
- Minns, E. H. The Scythians and the Northern Nomads. Cambridge Ancient History III, Chapt. IX. 1925.
- Muravjev, M. (Einführung in die Erforschung der Novgorodschen Altertümer.) Новг. общ. любителей Древностей 1925 (russisch).
- Niederle, L. Céramique des sépultures scythiques occidentales (?). Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov. Prague 1926.
- Popov, R. Der Silberschatz von Bukjovci. Jahrbuch des Nationalmuseums für 1922—1926. S. 1—22, Abb. 1—22. (Mit französischem Auszug.) Bulgarien.
- Rhé, G. Veszprémvármegyei avar emlékek. (Die avarischen Denkmäler des Komitats Veszprém.) Közlemények Veszprémvármegye múltjából. (Mitt. aus d. Vergangenheit des Kom. Veszprém.) Heft 2, 78 S. 8 Abb. im Text u. 6 Taf. Veszprém 1925.
- Schirmeisen, K. Runen als Göttersymbole. Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mährens u. Schlesiens. T. XXXVI, 1924, 31 S.

- Schmidt, A. V. Kačka. Beiträge zur Erforschung der Kulturen Ostrußlands in der Zeit der Völkerwanderung (3.—5. Jahrh.). Eurasia Septentrionalis Antiqua I. 1927. S. 18—50, 38 Abb. mit 2 Karten.
- Schultz, Walther. Zur Merowingerzeit Mitteldeutschlands. Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte. 1926, Bd. 18, Heft 4, S. 285—298, 19 Abb., 5 Taf.
- Schultz, Wolfgang. Balder, das Oseberggrab und südrussisch-sakische Parallelen. Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte. V. Erg.-Bd. 1927. S. 129—137.

AUSSER-EUROPA. — HORS DE L'EUROPE. —
COUNTRIES OUTSIDE EUROPE.

- Andersson, J. G. Preliminary report on archaeological research in Kansu. Memoirs of the geological survey of China, series A, no. 5. 56 S., 12 Taf. Peking 1925.
- Baumgartner, W. Untersuchungen zu den akkadischen Bauausdrücken. Zeitschrift f. Assyriologie. 36 S.: 29—40, 123—138, 219—253.
- Bishop, C. W. Archaeological expedition to China. Smithsonian miscellaneous collections. Washington 1925. Bd. 77, No. 2, S. 67—74.
- Edgerton, William F. Ancient Egyptian Ships and Shipping. In: The American Journal of Semitic Languages and Literatures. Vol. 39, Nr. 2 (Januar 1923), S. 100—135.
- Franke, O. Ostasiatische Studien: „Die prähistorischen Funde in Nordchina und die älteste chinesische Geschichte. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen. Berlin XXIX.
- Macalister, R. A. Stewart. A Century of Excavation in Palestine. London, Religious Tract Society 1925. 335 S., 35 Taf., Karte.
- Mallon, Alexis. Quelques stations préhistoriques de Palestine. Mélanges de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth 10 (1925). S. 181—214, Abb. Taf. 6—13.
- Montet, Pierre. L'Art phénicien au XVIII^e siècle avant J.-C, d'après les récentes trouvailles de Byblos. Monuments et mémoires fondation. E. Piot 27 (1925), S. 1—29. Vgl. R. Dussaud in Syria 6 (1925), S. 199 bis 200.
- Montet, Pierre. Les fouilles de Byblos en 1924. Acad. des inscriptions et belles lettres, Compte-rendus des séances 1925. S. 25—33.
- Oyama Kashiwa. Dr. H. Schmidt's „Prähistorisches aus Ostasien“. Journal of the Anthropological Society of Tokio. Nr. 458.
- Rostovtzeff, M. L'Art gréco-sarmate et l'art chinois à l'époque de Han. Aréthuse 1924. Mit 3 Abb.
- Schäfer, Heinr. u. Andrae, Walter. Die Kunst des alten Orients. Im Propyläenverlag. Berlin 1925.
- Scharff, Alexander. Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte. „Morgenland“, Darstellungen aus Geschichte und Kultur des alten Orients. Heft 12, 69 S., 16 Taf., 1 Karte. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig 1927.
- Scharff, A. Das ägyptische Wohnhaus. In: Bauwelt, Heft 35 (1925).
- Six, J. De la Glyptique syro-hittite jusqu'à Praxitèle. Syria 6 (1925), S. 205—214. Abb.
- Sugiyama, S. Notes on Decorative Designs on the Prehistoric stone Age Pottery of Japan. Journal of the Anthropological Society of Tokio. Nr. 465.
- Takács, Z. v. Chinesisch-Hunnische Kunstformen. Bull. de l'institut arch. Bulgare III. 1925.
- Thureau-Dangni, F. Une statuette sumérienne au Musée du Louvre. Beaux Arts 3. S. 103f.
- Tsche ou Tō-yi. Bronzes antiques de la Chine appartenant à C. T. Loo et Cie. Avec une préface et des notes par P. Pelliot. Van Oest, Paris and Bruxelles 1924. 2^o, 68 S., 40 Taf.
- Umehara, S. „Dotaku“ or Ancient Bronze Castings from Japan in Museums in Europe. Journal of the Anthropological Society of Tokio. Nr. 465.
- Umehara, S. On the Prehistoric Painted Pottery from China. Journal of the Anthropological Society of Tokio. Nr. 464.
- Woolley, C. L. The excavations at Ur. Antiquar. Journal 5. S. 1—20.

ETHNOGRAPHISCHE KUNST — ART ETHNOGRAPHIQUE —
ETHNOGRAPHICAL ART
ALLGEMEINES — GÉNÉRALITÉS — GENERALITIES.

- Correa Morales, E. G. A. de. Notas breves sobre el arte geográfico y etnográfico. Gaea. Buenos Aires. Nr. 1, S. 221—237.
- Sydow, Eckart von. Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker. — Imago-Bücher. Nr. X. 182 S., 20 Taf. Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Leipzig-Wien-Zürich 1927.

AFRIKA — AFRIQUE — AFRICA

- Burkitt, M. C. Rock paintings in South Africa. *Antiquity*. June 1927. Edited by Crawford. S. 226—228, 1 Taf.
- Herber, J. Tatouages marocains. *Revue de l'histoire des Religions*. LXXXIII/1/2.
- Jones, Neville. The stone age in Rhodesia. With foreword by Sir Arthur Keith, F. R. S. XIV + 120 S., 40 Fig.-Taf. University Press London: Humphrey Milford 1926.
- Lindblom, K. G. Einige Details in der Ornamentik der Buschneger Surinams. Riks museets Etnografiska Avdelning. Smärre Meddelanden, 12 S. Stockholm 1926.
- Maes, J. Aniota-Kifwebe. Les masques des populations du Congo Belge. Anvers, Éd. „De Sikkel“. 1924. 64 S., 60 Taf.
- Viaene, L. Uit den kunstschat der Bahunde. Congo. T. VII./II: 1.
- Waterlot, Em. G. Les Bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey). Paris 1926. Institut d'Ethnologie. Université de Paris. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie I. 10 S., 23 Taf.

AMERIKA — AMÉRIQUE — AMERICA

- Arbula, Gerardo u. Cuervo Márquez, C. Templo del sol. *Boletín de historia y antigüedades*. Bogotá 1924. Bd. 14, S. 539—541.
- Beclard-D'Harcourt, Marguerite. La musique indienne en Amérique avant et depuis la conquête. France-Amérique. Paris N. S. (1924). Bd. 15, S. 88—94 (Nr. 148).
- Beyer, Hermann. Über eine Darstellung des Gottes Mixcoatl auf dem altemexikanischen Wurfbrette des Britischen Museums. *Arch. f. Religionswissenschaft*. Leipzig 1923/24. Bd. 22, S. 359—362. 2 Abb.
- Beyer, Hermann. Über den altemexikanischen Federschmuck Momoyactli. XXIe Congrès international des Américanistes. 2e partie, Göteborg. *Compte-rendu*. 1925. S. 553—561, 28 Abb.
- Beyer, Hermann. Los bajorelieves de Santa Cruz Alcapixcan. *El Mexico antiguo*. 1924. Bd. 2, S. 1—13, 2 Taf., 23 Textabb.
- Beyer, H. Las Dos Estelas Mayas de Tila, Chis. — La Inscripcion del Dintel 30 de Yaxchilan (Chiapas). *El Mexico Antiguo*. II/10. 1926.
- Bossom, Alfred G. An architectural pilgrimage in old Mexico. Ch. Scribner's sons. London 1924. XVIII + 10 S. 110 Taf.
- Callegari, G. V. La piramide più grande del mondo. *La Scienza per tutti*. Bd. 31, S. 196—197 (1924).
- Callegari, G. V. Tula, la misteriosa città dei Toltechi. *La Scienza per tutti*. Milano 1925. Bd. 32, S. 98—102 (Nr. 7).
- Callegari, G. V. Una Pompei preistorica. Il Pedregal (valle di Messico). *La Scienza per tutti*. Bd. 31, S. 182 bis 187 (1924).
- Callegari, G. V. Mon excursion archéologique au Mexique; premier semestre 1923. XXIe Congrès international des américanistes. *Compte-Rendu*. 2e partie. Göteborg. S. 183—184 (1925).
- Corlett, Dudley S. The art of the Mayas. *Art and Archaeology*. Washington 1924. Bd. 18, S. 145—153.
- Dannenberg, K. Die Töpferei der Naturvölker Südamerikas. *Archiv f. Anthropologie*. N. F. 1925. Bd. 20, S. 157—184, 2 Taf., Textabb.
- Danzel, Theod. Wilh. Eine unentdeckte altemexikanische Bilderhandschrift des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. *Tagungsberichte der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft*. 1926. 2 S., 1 Bild.
- Danzel, Th. W. Codex Hammaburgensis, eine neuentdeckte altemexikanische Bilderhandschrift des Hamburgischen Museums für Völkerkunde. *Mitt. des Mus. f. Völkerkunde in Hamburg*. XI.
- Fels, Florent. Les arts primitifs au Pérou. *Lux. Revue du monde entier*. 1924. Paris. Bd. 1, S. 144—148.
- Fewkes, J. Walter. Archaeological work in New-Mexico. *Smithsonian miscellaneous collections*. Bd. 76, Nr. 10. *Smithsonian explorations* 1923. S. 82—88. Fig. 79—85.
- Forbes, Henry O. Pre-columbian representations of the elephant in America. *Nature*, London 1924. Bd. 114, S. 174—178.
- Gann, T. W. A New Maya Stela with initial series date. „Man“. 1926. S. 65. 1 Tafel.
- Gann, Thomas. Maya Jades. XXIe Congrès international des Américanistes 1924. *Compte-rendu*. 2e partie. Göteborg 1925. S. 274—282, 12 Abb.
- Gardner, G. A. On some Argentine rock-paintings. XXIe Congrès intern. des Américanistes. 2e partie. Göteborg 1924. *Compte-rendu* 1925. S. 584—595, 29 Abb., 1 K.
- Gayton, A. H. The Uhle Collections from Nievería. *University of California Publication in American Archaeology and Ethnology*. Vol. XXI, No. 8, S. 305—329, plates 91—97, 11 Abb. Berkeley, California 1927.
- Gayton, A. H. und Kroeber, A. L. The Uhle Pottery Collections from Nazca. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, Vol. 24, No. 1, S. 1—46, plates 1—21, 12 Abb. Berkeley, California 1927.
- Giroux, L. Gravures coloriées sur dents de morse des Esquimaux de l'Alaska. *Journal de la Société des Américanistes*. T. XVIII.

- Gordon, G. B. Maya pottery. The University Museum, Philadelphia 1925, 100 Taf.
- Guénard, M. L'Art esquimau et indien au Canada. France-Amérique. Paris 1924. N. S. Bd. 15, S. 95—96 (Nr. 148).
- Heger, Franz. Ein gewebter Baumwollstoff mit merkwürdigen Zeichen aus einem altperuanischen Grabe von Chillon. XXIe Congrès intern. des Américanistes. 2e partie. Göteborg 1924. Compte-rendu 1925. S. 454—457, 1 Abb.
- Hirtzel, J. S. Harry. Collections d'antiquités Guatémaltèques du Musée d'Archéologie de l'Université de Gand. XXIe Congrès intern. des Américanistes. 2e partie. Göteborg 1924. Compte-rendu 1925. S. 668—672, 33 Abb.
- Jenness, D. Eskimo string figures. Report of the Canadian arctic Expedition 1913—1918. Southern party 1913—1916. Ottawa. Bd. 13, part. B, 192 S. 1924.
- Joubert, G. de. Les anciennes céramiques péruviennes. France-Amérique. Paris N. S. Bd. 15, S. 105—108.
- Joyce, Th. A. Maya and Mexican Art. London 1926. 191 S., 62 Taf.
- Kelly, J. Frederick. The early domestic architecture of Connecticut. Yale Univ. Press. New-Haven u. Milford, London 1925. XX + 210 S.
- Kroeber, A. L. Archaeological Explorations in Peru. Part. I: „Ancient Pottery from Trujillo“. Field Museum of Natural History, Anthropology Memoirs, Vol. II, No. 1, 43 S., 13 pl., 4 Textfig. Chicago 1926.
- Kunike, H. Der Coyote in der amerikanischen Mythologie. El Mexico antiguo. 1924. Bd. 2, S. 194—201.
- Kunike, H. Das Kaninchen im Monde, insbesondere in der Mythologie der nordamerikanischen Indianer. Die Sterne. Potsdam 1925. S. 267—275.
- Lothrop, S. K. Pottery of Costa Rica and Nicaragua. Contributions of the Museum of the American Indian Heye Foundation.
- Lothrop, S. K. Stone Sculptures from the Finca Arevalo, Guatemala. Indian Notes. Vol. III/3.
- Lothrop and Lothrop. Porto Rican collars and Elbow stones. „Man.“ 1927. Vol. XXVII, S. 126, 1 Taf., 1 Abb.
- Morley, Sylvanus Griswold. Chichen Itzá, an ancient american Mecca. The national geographical Magazine. Washington 1925. Bd. 47, S. 63—95.
- Nuttall, Zelia. La cerámica descubierta en Coyoacán. Ethnos. Mexiko. 3 Ser., Bd. 1, S. 82—86. 1925.
- Orchard, William C. Fine-line decoration of ancient southwestern pottery. Indian Notes. Heye Foundation, New-York. Bd. 2, S. 24—31, 5 Abb. (1925).
- Orchard, William C. Present-day pictography. Indian Notes. Heye Foundation, New-York 1924. Bd. I, S. 157—161, 1 Taf.
- Orchard, W. C. Porcupinequill Ornamentation. Indian Notes (Heye Foundation). Vol. III, Nr. 2.
- Peñuela, Cayo Leonidas. Templo del sol. Boletín de historia y antigüedades. Bogotá. Bd. 14, 1924. S. 536 bis 539 (Nr. 165).
- Philipps, George B. Metal industry of the Aztecs. American Anthropologist. Bd. 27, S. 550—557.
- Posnansky, Arthur. Kulturgeschichtliches und die astronomische Bedeutung des großen Sonnentempels von Tiahuanaco in Bolivien. (Auszug aus einem am 17. Sept. 1924 im „Verein von Freunden der Trep-tow-Sternwarte“ gehalten. Vortrag.) Das Weltall. Z.f. Astronomie u. verw. Gebiete. Bd. 24, S. 44—53, 6 Abb., 3 Karten.
- Réal, Daniel. La décoration primitive. IV. Amérique post-colombienne. A. Calavas, Paris 1924. 8 S., 49 Taf.
- Renaud, E. B. Fabrication de la céramique indienne du Sud-Ouest des Etats-Unis. Etudes d'archéologie et d'ethnologie américaines. Journal de la Soc. des Américanistes de Paris 1925. N. S. Bd. 17, 1925. S. 101—117.
- Renaud, E. B. Notes sur la céramique indienne du Sud-Quest des Etats-Unis. Etudes d'archéologie et d'ethno-graphie américaines. Journal de la Société des Américanistes de Paris. 1925. N. S. Bd. 17, S. 85—99.
- Rivet, P. L'orfèvrerie colombienne (technique, aire de disperséon, origine). Conférence faite au XXIe Congrès international des Américanistes, session de la Haye, 12 à 16 août 1924. p. 15—28, pl. I u. II.
- Robson, G. C. Interpretations of primitive american decorative art. Nature. London 1924. Bd. 114, S. 381—382.
- Roth, Walter Edmund. An introductory study of the acts, crafts and customs of the Guiana Indians. Ann. Report Bureau of american ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1916—1917. Bd. 38, 1924. S. 25—745, 182 Taf., 341 Textabb., 1 Karte.
- Saville, M. H. Aztec sculpture of the sun god Tonatiuh. Indian Notes. Heye Foundation, New-York 1924. Bd. 1, S. 154—156, 2 Abb.
- Saville, M. H. A baton-like object from Oaxaca. Indian Notes. Heye Foundation, New-York 1924. Bd. 1, S. 162—163, 1 Abb.
- Saville, A. H. Mayan sculpture from western Guatemala. Indian Notes. Heye Foundation 1924. New-York. Bd. 1, S. 93—96, 4 Abb.
- Saville, M. H. Terracotta whistle from Guatemala. Indian Notes. Heye Foundation, New-York 1924. Bd. 1, S. 16—20, 1 Taf.
- Saville, M. H. Pottery figurine of archaic type from Seriland. Indian Notes. Heye Foundation, New-York 1924. Bd. 1, S. 223—225, 1 Abb.

- Saville, M. H. The pottery Arybal of the Incas. Indian Notes (Heye Foundation). Vol. III.
- Schmidt, Max. Einige auserwählte altperuanische Gegenstände aus der Sammlung des Berliner Museums für Völkerkunde. XXIIe Congrès international des Américanistes. 2e partie. Göteborg 1924. Comptes rendus. 1925. S. 448—453, 6 Abb.
- Skinner, Alanson. A Staten Island Petroglyph. Indian Notes. New-York 1925. Bd. 2, S. 313—315, 1 Abb.
- Strong, W. D. The Uhle pottery collections from Ancon. University California. Publications. Berkeley. Bd. 21. 1925. 56 S., 9 Taf., 11 Textabb.
- Tozzer, Alfr. M. Ph. D. and Allen Glover, M. Ph. D. Animal Figures in the Maya Codices. Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, Harvard University. Vol. IV, No. 3, S. 279 bis 372, 24 Abb., 39 pl. Published by the Museum, Cambridge, Mass. February 1910.
- Urteaga, Horacio. Carácteres fundamentales de la cerámica de Nievería. Contribución al estudio de las civilizaciones primitivas de Perú. Sanmarti y Cia, Lima. 12 S. (1924).
- Urteaga, Horacio. El totemismo en la cerámica yunga. Contribución al estudio de las civilizaciones primitivas del Perú. Sanmarti y Cia, Lima 1924. 19 S.
- Villar Córdova, Pedro E. Peruvian ruins in the province of Canta. Inter-America (engl. Ausg.). New-York 1924. Bd. 7, S. 223—240.
- Will, G. F. and Spinden, H. J. The Mandas. A Study of their Culture, Archaeology and Language. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University. Vol. III, Nr. 4, S. 85—219, 4 maps, 15 plates, 16 Abb. — Published by the Museum, Cambridge, Mass. U. S. A. August 1906.
- Zeh, E. Altperuanische Kunst. Lateinamerika. 1925. Nr. (C) 69/70, S. III2—III3.

ASIEN, SÜDSEE, AUSTRALIEN. — ASIE, OCEANIC, AUSTRALIC. —
ASIA, OCEANIA, AUSTRALIA.

- Archey, G. A recently-discovered Carved Stone Figure. The Journal of the Polynesian Society. XXXV.
- Binyon, L. L'Art asiatique au British Museum (Sculpture et Peinture). Ars asiatica, Bd. 6. G. van Oest, Paris-Brüssel. 4^o, 76 S., 64 Taf. (1925).
- Boule, M. Les peintures sur rochers d'Australie. L'Anthropologie 1926, T. XXXVI, No. 5—6, S. 611—612.
- Hale, Herb. M. and Norman, B. Tindale. Observations on Aborigines of the Flinders Ranges, and Records of Rock Carvings and Paintings. Records of the South Australian Museum. III/1—2.
- Hambruch, Paul. Ozeanische Rindenstoffe. 81 S., 34 Abb., 33 Taf. Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg i. O. 1926.
- Heine-Geldern, R. Die Sammlungen aus Hinterindien und Assam im Besitze des Museums für Völkerkunde in München. Mitt. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien. 1927. LVII. Bd., II. Heft, S. 114—126, 9 Abb.
- Hutton, J. H. Naga Chank Ornaments of South Indian Affinities. Man 1926, S. 222—224.
- Luquet, G. H. L'Art Néo Calédonien. Documents recueillis par Marius Archambault, Directeur du Service des postes et télégraphes en Nouvelle Calédonie, Université de Paris, Travaux et mémoires de l'institut d'Ethnologie, II, 159 S., pl. I—XX, 241 Abb. Institut d'Ethnologie, Paris 1926, 191 rue St. Jacques.
- Loebèr, J. A. jun. Das Batiken. Eine Blüte indonesischen Kunstlebens. 110 S., 32 Abb., 40 Taf. Gerh. Stalling-Verlag, Oldenburg i. O. 1926.
- Peekel, P. G. Die Ahnenbilder von Nord-Neu-Mecklenburg. Anthropos — 1926. Bd. XXI/5. 6, S. 806—825, 1 Taf. 1927. Bd. XXII, 1. 2, S. 16—45, 5 Abb.
- Petri, B. E. Ornament kudinskich burjat. [Das Ornament der kudischen Burjäten.] Sbornik museja antr. i etnogr. pri akad. nauk SSSR. Bd. 5, 1917/25, S. 215—252, 93 Textabb.
- Piotrowski, A. Deux tablettes avec les marques gravées de l'île de Pâques. Revue d'Ethnographie et des Traditions populaires. V.
- Schulze-Maizier, Fr. Die Osterinsel. 236 S., 23 Taf., 6 Abb. im Text. Insel-Verlag, Leipzig 1926.



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 3165

